

نقاد الأدب

لويس عوض

د. عبد الناصر هلال



الهيئة المصرية العامة للكتاب



نقاد الأدب

لويس عوض

الريفيكالى الذى باح بسرّه للنار

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA

مكتبة الاسكندرية

د. عبد الناصر هلال



الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٠٠٠

٩٦٦١٨

نقاد الأدب

رئيس مجلس الإدارة :

د . سمير سرحان

رئيس التحرير :

د . صلاح فضل

مدير التحرير :

محمد حسن عبد الحافظ

سكرتيرة التحرير :

فاتن أحمد حسين

الإشراف الفني :

نجوى شلبي

• إمام •

- والدى : الظل الذى فارقتى قبل انحسار المساعة !!!
- والدتى : قبس من الحزن النبيل •
- أخى على : انهم برحيلهم يسهلون علينا مهمة أن نموت !!!
- أخى رافت : اشتها المكابدة !
- زوجتى : ايقونة تشير إلى النهر •
- أبنائى : على ، سارة ، نورهان : بوابة الفرج العصى •
- متعبت أنت الى هذا الحد فأرأف بنفسك •

عبد الناصر

• مقدمة •

شهد النصف الأول من القرن العشرين ازدهارا على المستويين:
الأدبي والنقدي ، فعلى المستوى الأدبي : كانت ثورة جماعة الديوان
على الشعر التقليدي خصوصا شعر شوقي وحافظ ، ثم كانت ثورة
المهجريين ودعوتهم الى احلال الشعر الوجداني محل الشعر
التقليدي .

أما على المستوى النقدي : فقد كانت هناك اتجاهات تحاول
أن تبنيها نفسها ، وتشق طريقا لكي تفتح المجال لخصوصية رؤياوية
جديدة ، فقد بدأ ميخائيل نعيمة يعلن عن توجهه النقدي .
أعلن أن « لكل ناقد غرباله » (١) « وفي الوقت نفسه ، كان طه حسين

– تحت أروقة الجامعة – يمارس توجيها تاريخيا فى دراسة النصوص وتذوقها •

وفى تلك الاثناء بدأت اسهامات عباس العقاد وعبد القادر المازنى وأمين الخولى ، ومحمد خلف الله أحمد تؤتى أكلها فى بلورة المنهج النفسى فى دراسة الأدب ونقده (٢) •

ومع بداية النصف الثانى من القرن العشرين أخذت الاتجاهات النقدية تخطو خطوة أكثر اتساعا ، نظرا لثراء الاتجاهات الابداعية الجديدة وتنوعها ، فى مجال الشعر والقصة والرواية والمسرح ، حيث استطاع المبدع العربى أن يبصر أرقى ما فى تراثه ، ويقف فى المكان الصحيح للمعاصرة ، فى الوقت الذى أدت فيه الحرية الابداعية – خصوصا التحرر من عبادة التقليد المقدس / انموذج – ثم الانفتاح على الثقافة الانسانية والابداع العالمى دورا مهما ، فكان حريا بالنقد أن يواجه العالم الابداعى الجديد ، ويؤسس لنفسه عالما جديدا •

وبفضل التواصل بين النقاد العرب والمناهج النقدية الحديثة تعددت الرؤى والتوجهات ، وأصبح الخطاب الابداعى – فى قراءته – خاضعا لايديولوجيات متباينة ، فتبنى كل ناقد منهجا يحقق طموحاته ، وتبلورت مناهج عدة مثل : التاريخى ، والنفسى ، والدوقى والأسلوبى والبنوي والتفكيكى والسيميولوجى •

وليس عوض واحد من هؤلاء النقاد العرب الذين اسهموا فى تأسيس الحركة النقدية العربية المعاصرة ، اذ يعد نتاجا لتلاقح ثقافات متعددة ، وانظومة فكرية من طراز خاص ، كما انه يمثل – فى حياتنا الثقافية والفكرية منذ الأربعينيات وحتى الآن – مجموعة

من القيم والمعاني ، والأفكار التي أثرت الابداع في بلادنا ، فكانت حيويته في أكثر من مجال ، ووسعت آفاقه في أكثر من مرحلة . فقد حرك مفاهيم كانت تتسم بالثبات والاستقرار والأطمئنان . جعلها عرضة للحوار والمناقشة ، وفتح عليها باب الجدل والحوار : « خلقت دوامة صغيرة من دوامات الفكر وسط هذا الأسن الأزلي » (٣) .

استطاع لويس عوض أن يثرى حياتنا الفكرية والثقافية إذ أضاف للمكتبة العربية خمسين كتابا ، تمثل انجازاه في شتى المجالات : الأدب ، النقد ، السياسة ، التاريخ الفكر ، الترجمة . وعلى الرغم من نراء مشروعه الثقافي والفكري والأدبي والنقدي والترجمي الا أنه لم يحظ بالدراسات الكافية التي تتناسب مع انجازاه وما ينطوى عليه من قضايا تحتاج الى مناقشة وتحليل وحكم ، دون تعصب له أو ضده ، ولكن في اطار الموضوعية والمنهجية .

لقد قدمت حوله بعض الدراسات البحثية والمقالية في الصحف والمجلات الأدبية ، اتصف بعضها بالهجوم الذي لا يعرف الهواده مثل : معركة الأستاذ محمود محمد شاكر ، وبعضها اتصف بالثناء المحفوف بالقداسة .

ومن الدراسات الجادة التي تناولت مشروعه النقدي في اطار الدراسات الاكاديمية المتخصصة دراسة محسن عبد الخالق : « المنهج النقدي عند لويس عوض » ، المعهد العالي للنقد الفني ، وتقع هذه الدراسة في ستة فصول ومقدمة ، منها فصل بعنوان نقد الشعر . وقد قدمت هذه الدراسة العون الكبير لدراستنا هذه . فكانت مرشدا وهاديا لكثير من جوانب الدراسة .

وقد لاحظنا ان دراسة محسن عبد الخالق تركت جوانب مهمة تتعلق بمنهج النقدى بصفة خاصة، وأخرى تتعلق بالقضايا النقدية والشعرية بصفة عامة . فقد تركت فى دراستها للمنهج النقدى الوجهة النظرية للمنهج من حيث مفهومه ، أصوله وجذوره العربية ، أسسه المنهجية فى حركة النقد العالمى . وفى الجانب التطبيقى لم تلتفت الدراسة الى خطوة مهمة وفعالة فى ثنايا المنهج وهى « قرائية العنوان » ، خصوصاً وان العنوان يعد منطقة الثقل الدلالى التى تنتج الطريق الى عالم الخطاب الابداعى . كما لم تدرس الدراسة سאלفة الذكر - آليات المنهج . فى الوقت الذى لم تربط فيه بين النقد التفسيرى وحركة الشعر الحديث .

وقد اعتمدت دراستنا هذه على كتابات لويس عوض الفكرية والنقدية التى طرحها فى الصحافة الأدبية والمجلات المختلفة - العربية والمصرية - والحوارات التى اجريت معه ، ومقالات النقاد والكتاب ، وكتبه النقدية : « بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة ١٩٤٧ » ، « دراسات فى أدبنا الحديث ١٩٦١ » ، دراسات عربية وغربية ١٩٦٥ » ، « مقالات فى النقد والأدب ١٩٦٧ » ، « الحرية ونقد الحرية ١٩٧١ » ، « ثقافتنا فى مفترق الطرق ١٩٧٤ » ، « دراسات أدبية ١٩٨٩ » .

واتبعت الدراسة المنهج التحليلى التكاملى كى تحلل نصوص لويس عوض الى عناصر وقضايا ، متناولة كل عنصر وكل قضية تناوولا مستقلا ، وفى الوقت نفسه غير منفصل عن بقية العناصر والقضايا من أجل الوصول الى تقييم هذه النقدى ، ويمكن تسمية هذا النهج « نقد النقد » .

وتقع هذه الدراسة فى ثلاثة فصول ومقدمة ، تناولت فى الفصل الأول « الجذور والتكوين » حيساته : نشأته التعليمية

والدرجات العلمية والمناصب التي تولاها ، ثم عرجت بالتفصيل على المؤثرات التي أسهمت في نشوئه وارتقائه فكريا وثقافيا . ثم تناولت الدراسة مؤلفاته .

أما الفصل الثاني « بين الأصالة والمعاصرة » ، فقد درست فيه الصراع بين القديم والجديد كمدخل للدراسة ، ثم عرضت لموقف لويس عوض من التراث وموقفه من الشعر التقليدي والشعر الحديث ، وموقفه من ثورة الشعر الحديث . وفي الفصل نفسه تناولت موقف لويس عوض من بعض المذاهب الأدبية والنقدية .

أما الفصل الثالث « منهجه في نقد الشعر بين النظرية والتطبيق » ، فقد تناولت فيه الدراسة مفهوم منهجه وجذوره في نقدنا العربي القديم ثم عرضت لأسسه المنهجية في العصر الحديث . وناقشت قضايا المنهج في ضوء التوجهات النقدية الجديدة .

أما الجانب التطبيقي لمنهجه ، فقد كان على الشعر لأن موضوع الدراسة « نقد الشعر عند لويس عوض » وقد حاولت الدراسة مناقشة منهجه وآلياته في ضوء المعايير النقدية الجديدة من خلال تعرضه للنصوص الشعرية . كما عرضت الدراسة في الفصل نفسه لأحكامه النقدية التي طرحها وناقشتها في مواضعها ، ثم عرضت أخيرا موقف لويس عوض من العروض الخليلي وخلافه مع نازك الملائكة حول قضايا العمل الموسيقي لحركة الشعر الحديث .

نأمل - في النهاية - ان تكون هذه الدراسة قد أسهمت بنصيب في مجال الدراسات النقدية ، والقت الضوء على مشروع لويس عوض الشعري خصوصا في مجال نقد الشعر .

هوامش المقدمة :

- (١) ميخائيل نعيمة : الغريال ، القاهرة : المطبعة العصرية ١٩٢٣ ، ص ١٧
- (٢) انظر : أحمد كمال زكى : النقد الأدبي الحديث اصوله واتجاهاته ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ ، ص ١٧١ .
- (٣) لويس عوض ، بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩ ، ط ٢ ، ص ٢٦ .



الجزور والتكوين

١ - معالم حياته

٢ - ثقافته ومؤلفاته

معالم حياته

فى ليلة ٢٠/٢١ ديسمبر سنة ١٩١٤ ولد لويس حنا خليل عوض ، الشهير بـ « لويس عوض » فى أحضان قرية من قرى صعيد مصر تسمى « شارونة » تقع على الجانب الشرقى لنهر النيل ، تابعة لمدينة « مغاغة » محافظة « المنيا » غير أنه لم يقيد فى دفاتر المواليد الا فى ٥ يناير ١٩١٥ (١) .

وقد خرج من معطف « مغاغة » من قبل « طه حسين » ، ثم خرج بعد ذلك من شارونة القاص يوسف الشارونى ، وأخواه : صبحى الناقد التشكيلى ، ويعقوب الشارونى كاتب الأطفال . وكانت « شارونة » عاصمة لمصر فى زمن الانحطاط . إبان الفترة الفاصلة بين الدولة القديمة والدولة الوسطى » (٢) .

وقد شب لويس عوض فى أسرة متوسطة ، تتكون من عشرة أبناء . كان هو أوسطهم ، وكان معظم أبنائها من المهنيين ، أو كبار الموظفين ، فكان منهم أطباء ومهندسون ، وقلة منهم يشتغلون بالمحاماة ، والبعض الآخر بالتعليم الثانوى والجامعى .

وقد عاش سنوات عمره الخمس الأولى فى الخرطوم مع والده ، الذى كان يعمل موظفا فى حكومة السودان « باشكاتب مديرية » وقد تركت تلك الفترة المبكرة أثارا عميقة فى عواطفه وتفكيره على حد قوله ، حيث جعلته يؤمن بالاحياء المصرى السودانى (٣) .

فى عام ١٩٢٠ انتقلت الأسرة من السودان الى المنيا للاستقرار
الكامل ، وبدا الحياة الجديدة ، ثم استقال أبوه من خدمة السودان
فى عام ١٩٢٢ .

وكانت أسرته فى السودان ميسورة الحال ، اذ كان أبوه
يتقاضى راتبا يكفى نفقات الحياة فى تلك الفترة (٤٥ جنيهاً) .

وعند عودة لويس عوض من السودان لم تكن سنه تؤهله
للالتحاق بالسنة الأولى من المرحلة الابتدائية وقتذاك ، فقد كان دون
السابعة التى كانت شرطا أساسيا لدخول المدارس الأميرية فى تلك
الأيام ، لذا التحق بمدرسة « الفرير » لمدة عامين ، حيث تعلم فيها
بسنائل اللغة الفرنسية ، وبعض أغاني الأطفال بالفرنسية (٤) .

وعندما بلغ السابعة ، التحق بمدرسة المنيا الابتدائية
(١٩٢٢ - ١٩٢٦) ، وحصل على الشهادة الابتدائية ، وكانت
سنه - آنذاك - احدى عشرة سنة ، شهد خلال تلك الفترة أهم
الأحداث التى مرت بها البلاد : اعلان دستور ١٩٢٣ ، استقالة
سعد زغلول ، الصراع الدستورى بين الملك والشعب بقيادة
الوفد (٥) .

ويقول لويس عوض عن تلك المرحلة : « أهم
تغير طرأ على حياتى - فى سنوات الدراسة
الابتدائية الأربع ، أى بين سبع سنوات وحدى
عشرة سنة - هو أنى أقرأ الجرائد والمجلات
بنفسى ، لا الأخبار والحوادث وحدها ، ولكن
المقالات السياسية والأدبية والقصص ، وبهذا
لم أعد اعتمد على ما أسمعه من أبى وعمى وابن
عمى وضيوفنا ، فى متابعة الأحداث السياسية ،
وتكوين موقف شخصى من الأحداث » (٦) .

• وكان عمره الرابعة عشرة عندما التحق بمدرسة المنيا الثانوية،
ونفيها بدأت شهيته تفتتح لكل الثمار المعرفية ، وبدأ وعيه يشتد ،
حيث أنشأ مع زميليه : عبد الحميد عبد الغنى ، وحلمى رفاعي
مجلة « الأخاء » ، وحصل على الشهادة الثانوية منها
عام ١٩٣١ (٧) •

فتح لويس عوض طريقا جديدا فى حياته بعد حصوله على
الثانوية ، حيث نزح الى القاهرة حاملا طموحاته الغامضة ، ومتطلعا
الى عالم عمادة الثقافة والأدب والشعر ، وهذه بداية الرحلة • كما
يقول : « أنا أسمى « بداية المرحلة » انتقالى من المنيا الى القاهرة
لدخول الجامعة » (٨) •

وبهذه الرحلة بدأ مشواره الذى جعله مثقفا معروفا فى وسط
المتقنين ، وأستاذا جامعييا وسط الجامعيين ، وأديبا معروفا فى وسط
الأدباء والمتأدبين - على حد قوله - يجربون فنون الترجمة ،
والشعر ، والنقد ، والرواية ، والدrama ، والسير ، والمذكرات ،
والمحاورات ، والدراسات ، ومفكرا معروفا بين مفكرى مصر والعالم
العربى •

وكانت أول خطوة بعد نزوحه الى القاهرة أن اتصل بطله حسين
فى منزله ، وطلب لقاءه ، وتم له ما أراد ، وبعد أيام تعرف على
عباس محمود العقاد ، وبدأت فى نفسه المقارنة بين حياة الرائدتين •

• وما أن بدأت قدم لويس عوض تطلأ أرض الجامعة حتى سكنه
صراع المتناقضات : الأسرة تأمل أن يحقق الفتى طموحاتها ، فيطلب
اليه والده أن يدخل كلية الحقوق ، ليصبح محاميا ، أو وكيلا
للتبابة ، أو قاضيا ، غير أن لويس عوض رأى فى دراسة الآداب
تحقيقا لوجوده وطموحه ، ومن هنا بدأت الرغبتان تتصارعان ، فقد

رفض أبوه دخوله كلية الآداب بحجة أن الأدب صنعة لا تكفى موردا للرزق. (٩) .

تمرد لويس عوض على رغبة والده ، ودخل كلية الآداب ، ضاربا بطموحات أسرته عرض الحائط ، لأنها لا تناسبه ، ولا تتفق مع ميوله . لكن والده لم يمهله طويلا ، فقدم الى القاهرة وسحب أوراق ابنه ، غير أن الوقت كان قد انتهى لدخول الحقوق ، فالحقه بمدرسة التجارة العليا (١٠) .

لم تتفق مدرسة التجارة العليا مع ميول لويس عوض ، فانقطع عن الدراسة عامين ، ويؤكد لويس عوض أهمية هذين العامين في حياته المعرفية ، فيرى أنهما كانا فرصته للقراءة والاطلاع ، حيث يعتبرهما المناخ الفعلى لتكوينه الثقافى ، فقد تعرف على سلامة موسى الذى وجهه نحو آفاق جديدة ، وأثر فى تكوينه وشخصيته .

ثم أصر على رغبته ، فالتحق بكلية الآداب فى أكتوبر سنة ألف وتسعمائة وثلاث وثلثين ، وتخرج بعد أربع سنوات من التخصص فى اللغة الانجليزية وآدابها ، وقد استوعب حضارة أوروبا وآدابها من اليونان الى مستر اليوت من خلال الأدب الانجليزى على حد تعبيره (١١) .

وكان لويس عوض - كما تشير مذكراته - طالبا متفوقا فى كلية الآداب ، حتى عرفه الجميع بالنبوغ ، فقد استدعاه طه حسين ذات يوم فى ربيع ١٩٣٧ وقال له : « سمعت عنك كثيرا من أساتذتك ، ولا سيما « فيرنس » ، والأستاذ « سكيف » والأستاذ « هولواى » ، أنا مغتبط بأن بين طلبة الأدب الانجليزى من يتفوقون كل هذا التفوق » (١٢) . ثم اختاره طه حسين ليكون فى بعثة الى

انجلترا ، فأوفده الى « كمبريدج » لدراسة الدكتوراه (١٩٣٧ - ١٩٤٠) ، وكان موضوعها « تقاليد التعبير الشعري في الأدبين الانجليزى والفرنسى » ، وقد أتاحت له تلك البعثة فرصة الاطلاع على الأدب الانجليزى ، ودراسة الحضارة الانجليزية فى منبعها ، ولكنه قطع بعثته وعاد الى مصر فى يونيو ١٩٤٠ بسبب أحداث الحرب العالمية الثانية .

وعند عودته الى مصر ، كان تفكيره الطبيعى أن يعمل فى الجامعة التى أوفدته للدراسة فى إنجلترا ، ولكنه فوجئ بـ « سكيف » رئيس قسم اللغة الانجليزية وآدابها بجامعة القاهرة يخبره بأنه ليس له جدول ، غير أن طه حسين تدخل ، وألحقه بالعمل فى قسم اللغة الانجليزية .

وقد صدر أمر باعتقاله فى حكومة اسماعيل صدقى ضمن الكتاب والمفكرين والصحفيين الذين قبض عليهم فى يوليو ١٩٤٦ بتهمة الشيوعية والتآمر على قلب نظام الحكم ، وناقذه من الاعتقال وجوده فى فرنسا ، وعند عودته كان قد أفرج عن المعتقلين وكان بينهم : سلامة موسى ، ومحمد مندور ، ورمسيس يونان ، وأنور كامل ، وأحمد رشدى صالح (١٣) .

تعرف على السيدة الفرنسية « فرانس » تحت تمثال أوغست كونت فى ساحة « السوربون » ، وتزوج منها فى عيد الحرية ١٩٤٧ ، وبقيت معه حتى نهاية حياته . ولم ينجب منها ، لأنه كان عقيبا على حد قوله .

وفى مجال المشاركة العملية ، تولى لويس عوض مناصب عدة ، بدأت (١٩٤٢ - ١٩٥٤) حيث عمل مدرسا لمادة النقد الأدبى بمعهد الفنون المسرحية ، حصل خلال تلك الفترة (١٩٥١)

على درجة الدكتوراه من جامعة « برنستون الأمريكية » وكانت فرصة كه لتتوقف على الاتجاهات النقدية الجديدة ، يقول الويس عوض : عام ١٩٥١ ذهبت الى برنستون في الولايات المتحدة ، لأقابل انتقاد وأتعرّف على مدارس النقد الجديد • وأثناء وجودي هناك احترقت القاهرة • كنت حاصلًا على زمالة جامعة برنستون لمدة عام ، ثم عرضوا على عامة آخر فاعدت رسالة الدكتوراه ، ولم تكن في البرنامج قبل أن أسافر ، وحصلت على الدرجة العلمية عام ١٩٥٣ ، وعلت إلى مصر ، وكانت ثورة يوليو قد حدثت « (١٤) » •

وكانت الدكتوراه عن « أسطورة برومويوس في الأدبين الانجليزى والفرنسى » •

وعند عودته دعتة جريدة « الجمهورية » للعمل بها ، والاشراف على صفحة الأدب (١٩٥٣ - ١٩٥٤) ، وكان ذلك ايدانا بالكشف عن أيديولوجيته أو مذهبه الفكرى ، حيث رفع على الصفحة شعاره « الأدب فى سبيل الحياة » •

ثم ذهب الى الأمم المتحدة ليعمل مترجما فى ادارة المؤتمرات (١٩٥٥ - ١٩٥٦) وكتب هناك « المكالمات أو شطحات الصوفى » ، واستقال عندما وقع العدوان الثلاثى على مصر فى أكتوبر ١٩٥٦ ، وعند عودته انتقل للعمل الصحفى فى جريدة « الشعب » ١٩٥٧ •

وبعد الوحدة المصرية - السورية عام ١٩٥٨ ، دعتة جامعة دمشق للعمل أستاذًا للأدب الانجليزى ، وقد أمضى وقتًا جميلًا - على حد قوله - ومفيدًا مع الأساتذة والطلاب السوريين ، ويقرر

لويس عوض : « ومازلت أحتفظ بذكرى طيبة لهذه الفترة القصيرة التي أمضيتها في الشام » (١٥) . وقد كانت تلك الفترة قصيرة ، لأن الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة المصري - آنذاك - أرسل اليه يدعوهُ الى القاهرة سريعا حتى يعمل مديرا عاما للثقافة ، فلبى طلبه وعاد الى مصر .

اعتقلته الشرطة السرية في ٢٨ مارس ١٩٥٩ ، وكتب في المعتقل مسرحية « الراهب » حيث اكتملت خيوطها وأحاديثها وشخصياتها ومواقفها .

وبعد خروجه من المعتقل سنة ١٩٦١ ، عمل مستشارا ثقافيا لجريدة « الأهرام » ، ثم استقال من عمله في الأهرام بسبب المعركة ضده في مجلة « الرسالة » التي قادها الشيخ محمود محمد شاكر ، نظرا لمقالاته التي نشرها على صفحات الأهرام بعنوان « على هامش الغفران » ، عام ١٩٦٥ .

وعندما فصل من الاتحاد الاشتراكي في فبراير ١٩٧٣ حتى عودته للعمل في سبتمبر ١٩٧٣ كان قد عكف على دراسة كتابه « تاريخ الفكر المصري الحديث » ، ثم سافر بعدها الى « كاليفورنيا » في مارس ١٩٧٤ ، وبقي هناك الى يونيو ١٩٧٤ ، ثم طلبت منه الجامعة في أمريكا أن يعمل في منصب الأستاذية في الموسم الدراسي (١٩٧٤ - ١٩٧٥) فوافق ، وبقي هناك حتى يونيو ١٩٧٥ ، وفي تلك الفترة أنجز بحثه عن « جمال الدين الأفغاني » .

وبعد انتهاء العام الدراسي عاد الى عمله في الأهرام ١٩٧٦ ، وفي تلك الاثناء كان قد بلغ سن الحادية والستين ، فطلب من رئيس التحرير إحالته الى التقاعد ، ثم عمل بعدها بفترة (١٩٨٣ - ١٩٨٦) كاتبا في مجلة المصور (١٦) .

لم تنقطع علاقته بالأهرام كلية - ماعسدا التزامه بالعمل
الرسمي - فقد ظل يكتب مقالاته الفكرية والنقدية في جريدة الأهرام
حتى نهاية حياته .

ومن ناحية الجوائز والأوسمة التي حصل عليها لويس عوض :
حصل على وسام الاستحقاق من الطبقة الأولى من الرئيس « جمال
عبد الناصر » في عيد العلم ١٩٦٤ .

وفي أواخر ١٩٨٩ ، حصل على جائزة الدولة التقديرية في
الآداب ، وسببت له هذه الجائزة جوا من التوتر والصراع ،
حيث ادعى أحد موظفي وزارة الثقافة السابقين أمام القضاء أن
لويس عوض لا يستحق الجائزة ، فوقع الصراع بين المثقفين حول
أحقية في الجائزة ، وتغلبت آراء الموافقة والتأييد اعترافا بما قدمه
لخدمة الفكر والثقافة (١٧) ، وتسلم الدكتور رمسيس عوض - بعد
وفاة شقيقه بشهور - الجائزة من رئيس الجمهورية .

وفي فجر يوم التاسع من سبتمبر ألف وتسعمائة وتسعين ،
فارق لويس عوض الحياة ، بعد عراك مع المرض ، عن عمر يناهز
الخامسة والسبعين ، قضاها في رحاب الاجتهاد والصراع والثورة
والاضطراب ، والصواب والخطأ ، تاركا خلفه نتاجه الثقافي
والفكري ، الذي يمثل عطاءه في شتى المجالات .

المؤثرات الثقافية

النشوء والارتقاء

✽ بيئته :

الانسان ابن شرعى لبيئته ، فهى تلعب دورا مهما وفعالا فى تكوينه وتشكيله ، فتترك بصماتها على كثير من جوانب حياته المختلفة .

وقد يختلف تأثيرها بمفهومها الأشمل : الوطن أو الأمة ، وبمفهومها المحدود : الأسرة أو العائلة ، من شخص الى آخر ، بفعل تباين العوامل : السياسية ، والاجتماعية ، والنفسية ، والثقافية ، أو غيرها من الظروف والأوضاع الخاصة .

بيئة لويس عوض الأسرية تتمتع بقدرة واضحة على الفعل الثقافى والفكرى ، حيث نشأ فى أسرة متوسطة على كل المستويات « بدءا من الوضع الاقتصادى ، وانتهاء بأسلوب التفكير ، ومجرى الشعور ، وضوابط السلوك ، واختيار القيم » (١٨) .

هذه الأسرة التى تنتمى الى الطبقة المتوسطة المسماة « بالبرجوازية » على حد تعبيره « لا يعمل أفرادها غالبا بالسياسة ، ولكنهم غالبا أيضا من المثقفين » (١٩) .

ويشير لويس عوض الى شخصية جده لوالده ، حيث يكشف عن الحس الفطرى والفكرى ، وما يتمتع به من قدرة واضحة على أعمال العقل والتأمل ، فيقول :

« حدثني أبي قائلا : كان جدك خليل يملك أرضا ، وكان أحيانا يخرج إليها ليلا ، للرعى ، أو لأي غرض آخر من أغراض الزراعة ، وكان يقف في الحقول حائرا وسط الظلام ، ويتطلع طويلا إلى النجوم الزاهرة ، وكأنه يعدها أو يرصد حركتها ، ثم يضرب كفا بكف ، ويقول بصوت مسموع ، وكأنه يخاطب الله : « بقي أنت خلقت كل العالم ده » ، يقولها باستغراب لا انكار فيه ولا موافقة ، ويبنو من هذا أن جدي « خليل » كانت به لطشة فن أو تفلسف أو لحظات من الجنون الهادي » (٢٠) .

في هذا النص دلالة على أن إرهاصات الوعي البيئي الفطري في أعمال العقل تتجسد في شخصية جده خليل ، حيث ينظر إلى الأشياء بدهشة وتدبر ونظر ، لا بقبول ورضا ، بل يطرح حولها الأسئلة التي تنطوى على ديناميكية العقل والتطلع والتأمل والاستغراب (الرؤية الكونية) .

أما والده فقد أثر بدور مباشر وواضح في تكوينه الثقافي ، وتوجيهه توجيهها فعلا ، فكان عاملا مشجعاً في تكوين ثقافته الأولية ، وفي كنفه تربى على الكتاب والمناقشة والشرح والتحليل ، والاهتمام بمتغيرات الحياة ، وكانت « سمته المميزة في السياسة وغير السياسة العقلانية ، وكان مثقفا كبيرا واسع الاطلاع يملك مكتبة كبيرة » (٢١) ، وكان يقوم بدور الفاعل الموجه ، الرامي إلى الاستيعاب وتفتح الوعي ، يقول عنه لويس عوض : « كان يشجعنا على دراسة اللغة العربية ، ويحضرنا أنا وأخي الأكبر على حفظ القرآن (٢٢) ،

ق « كان أبى يرشونى بالمال لأحفظ » مجنون ليلى ، أو « مصرع
كليوباترا » عن ظهر قلب » (٢٣) .

ويشير الى ملامح والده المعرفية ، وما يتمتع به -
من قدرة عقلانية كبيرة ، فى الوقت الذى تنتابه تدفعية رومانسية
حالة :

« كان أبى رغم اشتغاله بالسياسة صاحب وعي
شديد ... وكان رغم عقلانيته الواضحة ينجح
الى الرومانسية ، وقد تجلى هذا فى بعض الأسماء
التي اختارها لأولاده . فقد سمى أختى منيرفا
على اسم ربة الحكمة عند الرومان ، وسمى
فيكتور لشدة إعجابه بفيكتور هوجو وروايته
البؤساء » (٢٤) .

ومن الوجهة السياسية كان أبوه - بعواطفه وأفكاره -
« وفديا » ، أى مطالبا بالاستقلال ، ومعاديا للاحتلال الإنجليزي فى
مصر من جهة ، ومؤمنا بالدستور ، ومعاديا للملك والباشوات
والأتراك من جهة أخرى ، ولكنه كان « وفديا سلبيا » ، فلم يشارك
فى اجتماع سياسى ، أو يعبر عن أفكاره ومعتقداته السياسية ،
ولم تتجاوز السياسة عنده جدران بيته ، ومناقشاته الشخصية مع
أبنائه (٢٥) .

غير أن مناقشاته الشخصية ، ومحاوراته السياسية بين جدران
بيته ، كان لها الأثر الفعال فى اشعال جذوة الوطنية فى نفوس
أبنائه ، والاهتمام بالمناخ الذى يسود البلاد ، فأيقظ فى نفس لويس
عوض الوعى السياسى . ويشير الى هذا الدور لوالده
بقوله : « هذا الوعى الباكر بقضايا الوطن الأساسية أنا مدين به

لأبى الذى كان يشرح - سنة بعد سنة على مدى خمس سنوات بين سن السابعة وسن الثانية عشرة - حقيقة ما كان يجرى فى بلادنا . . . وقد كان أوسع خبرة واطلاعا ، وأدق فهما لأسرار السياسة من عمى المحامى ، وابن عمى الطبيب بسبب ثقافته الانجليزية العريقة « (٢٦) » .

وقد كان أبوه يملك مجموعة من الكتب التى أصبح لها أثر كبير فى تكوينه ، فكانت مكتبته زاخرة ، عمادها اللغة الانجليزية :

« . . . كانت تمثل صفوة الفكر الانساني ، وقد كان لهذه المكتبة أثر كبير فى تثقيفى عندما بلغت مرحلة الدراسة الثانوية ، وكان فيها من أعمال الحكماء القدماء مراجعات لخواطر ابيكتيتوس Epictetus وسينكا Seneca ، و « التأملات » لاركوس ، ومن أعمال الحكماء المحدثين ترجمات مقالات مونتاني Essays of Montaigne والخواطر لباسكال Persees of Pascal ، وكتابان لحكم انجليزى اسمه اللورد افبورى Lord Avebury أحدهما بعنوان « مباحث الحياة » ، والآخر بعنوان « جمال الحياة » ، كذلك كان فى مكتبة أبى « سيرة نيلسون Life of Nelson ، ورسائل سيدنى سميت Letters of Sidney Smith ، وكتابان لثورو Thoreau هما : « ولدين » Walden والعصيان المدنى ، ومقالات أخرى ، وكتاب مقالات لواشنطن ليرفنج Lerving Washington وكتابات مقالات لامرسون Emerson . . . » (٢٧) .

وقد قرأ لويس عوض فى هذه السن المبكرة « البؤساء »
لفيكتور هوجو ، وكتابا نادرا - على حد تعبيره - عن علم الجمال
بقلم جورج هنرى لويس ، وترجمة انجليزية لكتاب ليسنج
Lessing ، العظيم The Lookoon ، وهو أساس علم الجمال
فى العصور الحديثة ، وترجمة لكتاب أرنست رينان الشهير
« حياة يسوع The Life of Yesusa » .

كما قرأ فى مكتبة أبيه رواية اسمها « أسرار مرسيليا » وكتابا
نال إعجابه وقرأه عدة مرات : قصص ادجار ألن بو
وقصائده Edgar Allan Poe .

ويشير لويس عوض الى الينايبع التى استقى منها ، وبطل
عطشه المعرفى فى تلك المرحلة المبكرة ، التى انفتحت فيها شهيته
على كل الثمار فيقول :

« وكان من أهم مكتشفاتى الأدبية بين سن الحادية
عشرة والسادسة عشرة ترجمة أحمد حسن
الزيات « لالام فيتر » Sorrow of Verther
لجوته « ورفائيل » و « البحيرة » و « جرانزيبلا »
للأمارتين . وقرأت كل ما كان قد ترجم الى
العربية من مسرحيات شكسبير Shakespeare
وروايات تشارلز وديكنز Charles ، وقد
كانا أوسع كاتبين انجليزين شهرة بين المصريين ،
وكنت أواظب على قراءة مجلة «البلاغ الأسبوعي»
وفىها قرأت كثيرا من قصص موباسان
Maupassant ، وتشيفخوف Chechov
وجوركى Gorky ، وغيرهم ، مترجمة بأقلام

محمد السباعي وعباس حافظ واحمد لطفي جمعة

الحامى ٠٠ « (٢٨) »

أما التراث العربى فقد اغترف من عبقة الفياض ، حيث كانت
المنتخبات اللغوية من القرآن والتراث العربى نثرا وشعرا من صميم
البرنامج المقرر للحفظ والمطالعة ، وكذلك دراسة النحو والصرف
والبلاغة ، وبدأ فى هذه السن ينجذب الى ما فى التراث العربى من
جمال وقوة .

وبين سن الحادية عشرة والسادسة عشرة كان العقاد رافدا
مهما استقى منه ، وأقبل عليه ، فقرأ « الفصول » و « ساعات بين
الكتب » و « المطالعات » ، و « المراجعات » ، وبعض أعمال المازنى
أخذت حظها فى مطالعاته ، فقرأ « حصاد الهشيم » و « قبض
الريح » و « صندوق الدنيا » ، وقرأ قليلا لطفه حسين مثل :
« قادة الفكر » و « الأيام » وبعض ما كان ينشره فى « السياسة
الأسبوعية » من فصول « حديث الأربعاء » ، كما قرأ لى زيادة ،
وجبران خليل جبران (٢٩) .

وقرأ فى هذه السن كثيرا من شعر شوقى ، وذلك الكتاب
العظيم على حد تعبيره « المنتخب من أدب العرب » وهو عبارة عن
جزئين يبدآن بالشعر الجاهلى وينتهيان بشعر شوقى وحافظ ،
ومرورا بالأدب الأموى والأدب العباسى ، والأدب الأندلسى ، والأدب
الرسمى فى عصور الانحطاط التركى والمملوكى .

وعن هذا المؤثر الفعال فى تنشئته وتكوينه الثقافى الذى
يتجسد فى مكتبة أبيه ودورها ، يقول د. محمد عبد المطلب :
« ويبدو أن مكتبة أبيه بحجمها المحدود ودورها غير المحدود قد هيأتها »

لهذا المسلك الفكرى ، ان لم نقل انها ظلت وراء حركته بعد النضج والاكتمال ، فقد كان يعود اليها فى فترات الراحة والهدوء ، وينقب فيها عما يشبع فيه رغبته المبكرة الى الوعى بعد وجوده أولا ، ثم الوعى بواقعه ثانيا « (٣٠) .

من الواضح أن مرحلة النشأة الثقافية التى تبلورت من خلال جدران البيت تؤكد شخصية استيعابية تضرب فى كل اتجاه ، وتتفتح أمام كل التيارات المختلفة التى تأتىها من داخل ثقافتها أو من خارجها ، دون انغلاق على اتجاه محدد ، ودون تعصب فى مواجهة ما يأتىها ، سواء أتوافق مع تكوينها البيئى الخاص ، أم لم يتوافق معها ، طالما انخرط داخل مفهوم الثقافة والتثقيف (٣١) .

وإذا كانت الثقافة والوعى المبكران قد لعبتهما البيئة بشكل فعال فى تنشئة لويس عوض وتوجيهه نحو منعطف ثورى ، فإن البيئة قد لعبت دورا آخر مهما وفعالا ، ساعد - فى تصورنا - على بلورة جوانب كثيرة فى شخصه أهمها سيطرة الجانب العقلانى ، وإيقاظ النزعة الثورية فى نفسه ، وهذا الجانب يتجسد فى البيئة الدينية .

لقد نشأ لويس عوض فى بيئة لا تقيم للطقوس الدينية وزنا ، ولا تهتم باقامة الشعائر المتعارف عليها عند أصحاب الديانة المسيحية كصلاة الأحد مثلا ، أو الالتزام بالصيام كباقي الأسر المسيحية ، فأبوه لا يصلى ولا يصوم ، ولا يدعو أبناءه للالتزام بتنفيذ مثل هذه الأمور . ويكشف لويس عوض عن الجو البيئى الدينى وتنشئته ، فيقول :

« .. لم يكن أبى متدينا بالمعنى المألوف ، ولم يكن يصلى أو يصوم حتى فى يوم الجمعة الحزينة على

العكس من أمي التي كنت أراها تصوم كل أسبوع
 الآلام وغيره ، ولكن في غير افراط ، ولكني لم
 أرها أبدا تصلي ، ولعلها كانت تصلي خلسة •
 ولا أذكر أنني رأيت أبي أو أمي يذهب الى الكنيسة
 في المنيا أيام الأحد ، أو حتى في أيام الأعياد
 لحضور القداس ، ولكن ربما دخلها في المناسبات
 الحزينة ، وفي مناسبات زواج أبناء معارفنا ،
 وكانت نادرة ، وكانت أمي ترسلني وأنا صغير
 الى الكنيسة مع أختي منيرفا وأخي فيكتور في
 صحبة بعض الأقارب مرتين في السنة : مرة في
 عيد الميلاد (٧ يناير) ومرة في سبت النور
 السابق على أحد القيامة ، وربما في أحوال
 نادرة في أحد الزحف • وكنت أضيق بهذه
 الطقوس ، وأحاول التهرب منها • ثم توقفت
 نهائيا عن التردد على الكنيسة وأنا في سن
 الثانية عشرة • ومنذ ذلك الحين وأنا لا أدخل
 الكنيسة الا لقدس ميت ، أو لقدس
 زفاف • • • (٣٢) •

ويكشف لويس عوض عن هوية والده الدينية ومعتقداته ،
 تلك التي تعلت من شأن العقل وتمجده ، وتجعله سيد الأدلة •
 فالغيبيات (الميتافيزيقا) لا تشغل حيزا في تكوينه ، لذا تمتع
 بطابع الصرامة في تفكيره وحياته ، الأبيض عنده أبيض ، والأسود
 عنده أسود • ويؤكد لويس عوض النزعة الصارمة في شخصية أبيه
 بقوله :

« لم يكن أبي ملحدا • • على حال ، فهو بالقطع
 لم يكن يؤمن بالله المشخص الشائع في الفهم

الدينى العام ، أى الذى يجلس على عرش الكون ،
كما يجلس الملك أو رئيس الجمهورية ويوزع
العدل والأرزاق والأحكام .. وكان يعتقد بأن فى
الطبيعة قوة عظمى تتصف بالحكمة هى التى
نسميها الله .. وكان أبى يؤمن بوجود الروح ،
ولكن بطريقة غامضة .. كان أبى يعتقد أن
الأنبياء مصلحون عظماء من أعظم طراز .. ولم
اسمع أبى يتحدث عن الأديان بلهجة استخفاف
رغم تحفظاته الكثيرة عليها .. » (٣٣) .

هذه هى هوية أبيه ومعتقداته القائمة على القناعة العقلية
الذاتية ، والتصور العقلي الصارم ، ولكنه علم أبناءه الإيمان بأن
الله واحد ، « لم يمنع أن أبى عمدنا كسائر الأطفال المسيحيين ،
وعلمنا قبل أن نبلغ الخامسة أن نصلى قبل النوم « أبانا الذى فى
السماوات .. » ، وهى فاتحة المسيحيين فى كل ملة ، ولم يمنع
أنه علمنا بعد أن بلغنا السابعة « الكريبدو » Credo أو قانون
الإيمان : « بالحقيقة نؤمن باله واحد (٣٤) .

وهذه الطقوس والشعائر لم يفهم معناها لويس عوض ،
ولم يمارسها لفترة طويلة من حياته بلغت الخمسين سنة « وقد
نسيت منذ أربعين أو خمسين سنة هذه المحفوظات الدينية لعدم
الاستعمال » (٣٥) .

يتضح مما سبق أن لويس عوض لم ينشأ فى بيئة دينية
محافظه - على غرار الأسرة القبطية - آنذاك - تعالى من شأن
المعتقدات الدينية والجانب الروحي ، وتؤمن بالجانب الغيبي ،
فالجو العام المهيئة عقلاى صارم ، فلويس عوض ليس فى حياته

مقدسات ، فكل شيء قابل للعقل والبحث العلمي . ولعل هذا ما أدخله سريعا في بردة أستاذه طه حسين من بعد . ويقرر لويس عوض : « من أجل هذا يجب أن نحذر التعميم . يجب أن نحذر أن نتصور أنى نشأت في أسرة قبطية أرثوذكسية نموذجية » (٣٦) .

ان هذا الأثر البيئي الذي تمثل في التوجه الثقافى والدينى لم يكن كافيا فى تكوين مثقف ثورى استيعابى ، أو زرع بذور دور ثقافى ثورى ، بل تضافرت مؤثرات أخرى بجانب تلك البيئة ، تداخلت لتوجه كل هذا المحصول توجيهها مميّزا ، أو لنقل لتصبه فى الاطار الذى يخلقه بارهاصات ثورية (٣٧) .

* الجامعة :

وأذا كانت بيئته بحجمها المحدود قد أثرت في بنائه الأولي ، ثقافيا وفكريا ، فإن مرحلة الجامعة (١٩٣١ - ١٩٣٧) تعد رافدا مهما أسهم في تكوينه وتشكيله تشكيلا خصبيا ، حيث انتقل من مرحلة التلقى الى مرحلة الممارسة الثقافية ، ففي الجامعة اتسعت شخصيته ، وتنوعت المعارف والعوالم أمامه ، فضرب في كل اتجاه ، وأقبل على كل نبع ليروي ظمأه ، راغبا في تأسيس قامته الثقافية والفكرية تلك التي نبتت في تربة أبيه من قبل .

لقد فتن لويس عوض بالقراءة والاطلاع خلال سنوات الطلب في الجامعة ، حتى انه كان يقرأ في كل كتاب مقرر عليه أضعاف النصوص المقررة منه ، ولم يكتف بما تقدمه الكلية من مقررات دراسية ، لأن شهيته كانت عظيمة على حد تعبيره ، فقد كان مقررا على دفعته أن تقرأ خلال السنوات الأربع ثمانى مسرحيات لشكسبير؛ فقرأ حتى السنة الثالثة كل أعماله (٣٧ مسرحية) بالإضافة الى السونيتات Sonnets وفينوس وأدونيس Venus and Adonis اغتصاب لوكريس The Rape of Lucrece ، وكان مقررا عليه روايتان لتوماس هاردى Thomas Hardy فقرأ خمس روايات ، والأمير نفسه لـ د . هـ لورانس D. H. Lawrence كان مقررا عليه روايتان ، فقرأ خمس روايات ، وقد قرأ في الفترة ذاتها تشارلز

كينجلى Charles Kingsley ، وقرأ لجين أوستن Jane Austen ،
 وناكرى W. M. Thackeray ، وجورج اليوت George Eliot ،
 ومريدث Meredith ، وويلز H. G. Wells ، وهوثورن
 Hawthorne وهنرى جيمس Henry James . (٣٨) .

وقد كان مقررا عليه كتابان من ملحمة « الفردوس المفقود »
 Paradise Lost للمتون Milton ، فقرأ الملحمة كلها وفوقها
 ملحمة الفردوس المردود Paradise Regained ، و « شمشون
 معذبا » Samson Agonistes ، والأمر نفسه بالنسبة لشوسر
 Chaucer ، ولسبنسر Spenser ، ولبيرون Byron ،
 وشيللى Shelley ، وكيثس Keats ، وورد زوورت
 Word Eworth وكوليريدج Coleridge ، ولترسكوت
 Walter Scott شعرا ونثرا ، وقرأ لارنولد Arnold
 وتينيسون Thennyson .

وفى مجال النقد الأدبى : درس نصوص النقد الانجليزى من
 روجر آسكام Roger Ascham ، وجاسكوين Gascolone
 وجابرييل هارفى Gabriel Harvey ، وبن جونسون
 Ben Jonson ، وصمويل جونسون Samuel Johnson الى
 ١٠١ ريتشاردز L. A. Richards ، وسى . ك أوحدن
 C. K. Ogden .

وأما فى مجال المسرح فقد درس مسرح إبسن Ibsen ،
 وتشيفخوف Chechov وجوجل Gogol ، وروايات

تولستوى Tolstoy ، ودوستويفسكى Dostoevsky التهم
منها عددا كبيرا على حد تعبيره (٣٩) .

كما درس مسرح شريدان Sheridan ، وجولد سميث
Gold Smith وأوسكار وايلد Oscar Wilde ، وبرناردشو
Bernard Show .

كما كانت الرواية والقصة لهما شغف المطالعة ، فقرأ روايات
تولستوى ، ودوستويفسكى ، وقرأ فى القصة أنضج ما قرأ فى
القصص الانجليزى فى القرن الثامن عشر والقرن العشرين .

أما فى الشعر فقد احتوته الحركة الرومانسية وشعراؤها ،
فدرس بيرون وشلى - كما أسلفنا - وباقى كوكبة الرومانسية .

وفى مجال اللغات الأجنبية الأخرى ، فقد درس اللاتينية على
هوايتهيد Whitehead ، وهولاند Holland ، والأول هو
الذى درس عليه فى السنة الرابعة قصيدة « هوارس » « فن الشعر »
التي ترجمها لويس عوض الى العربية .

وأما اللغة الفرنسية فقد بدأ يدرسها منذ السنة الأولى فى
الجامعة ، وبها تعرض على راسين وكورناى ، وموليير ولافونتين .

وبين جدران الجامعة لعب بعض الأساتذة دورا مهما فى تكوين
لويس عوض ، واسهموا فى تشكيله الفكرى والثقافى دون غيرهم ،

رعى كل منهم جانباً من جوانب وعيه ، تاركين بصماتهم على
صفحته :

« أشد أساتذتي الانجليز تأثيراً في تفكيري
ومعتقداتي وثقافتى وذوقى واهتماماتى كانوا
ثلاثة : أولهم هو « كريستوفر سكيف »
Christopher Scaif ، وثانيهم هو « برين
ديفيز » Bryn Davies ، وثالثهم هو « أوين
هولوواى » Owen Holloway ، وربما كان
سكيف Scaife هو أكبر مؤثر بين هذه
المؤثرات الثلاثة » (٤٠) .

وقد أثر كريستوفر سكيف فى لويس عوض ، بل انه كان أكبر
مؤثر فى تحوله خلال سنوات الدراسة :

« واعتقد ان كريستوفر سكيف كان أكبر مؤثر فى
تحويل الفنى خلال سنوات الطلب فى الجامعة ،
وأقول (الفنى) لأن برين ديفيز وأوين هولوواى
كانا دائماً يخاطبان العقل ، ولا أذكر ان الوجدان
كان له مقام كبير فيما كانا يسردان من معلومات
أو يقدمان من نقد وتحليل ، وقد كان علمهما
الغزير ينسبنى « جوهر » ما دخلت كلية الآداب
لأتعلمه ، وهو تذوق الشعر والنثر والمسرح ،
وليس مجرد تكريس المعلومات حتى أكون دائرة
معارف متقلبة ، كاستاذى ديفيز واستاذى
هولوواى » (٤١) .

وقد درس على كرسنوفر سكيف مسرح شكسبير ومارلو
 Marlowe ، وويستر Webster وفورد ودريدان Dryden ،
 وكوميديا عصر العودة ، ثم شريدان Sheridan ، وجولد سميث
 Gold Smith ، ثم « تشيشي » Thecenci ، لشلى
 Shelley و « مانفريد » Manfred و « قابيل » Coin

وعن تائره بأستاذة أوين هولواى ، الذى لعب دورا مهما فى
 حياته الثقافية يصرح لويس عوض :

« لا انحالى اذا قلت ان أوين هولواى كان من اعظم
 المؤثرات على فكرى وثقافتى فى تلك الفترة
 الخطيرة من نموى النفسى والعقلى حين سقطت
 امامى كل التخوم بين الثقافات والحضارات وكل
 الحواجز بين الأزمنة والأمكنة وما أثقل دينى
 له .. » (٤٢) .

وكان هولواى من المهتمين بالاتجاه العلمى فى نظرية النقد
 الأدبى وعلم الجمال ، وهذا الاتجاه هو الذى يربط بين النقد وعلم
 النفس ، ويقيم دراسة الاستتيكا على مبادئ السيكلوجيا ، ويحاول
 أن يحطم مقولات الحق المطلق والخير المطلق والجمال المطلق الموروثة
 عن فلسفة كانط (٤٣) .

وقد كان هولواى يدرسه النشر القصصى (الرواية الانجليزية
 والأمريكية) مجسدا فى أعمال فيلدنج Fielding وسموليت

Smollett واستيرن - Sterne ، وفي توماس هاردي Thomas Hardy ، وأوسكار وايلد ، كما درسه الشعر القصصي مجسدا في « الملكة الحورية The Faerie Queene » ، لأدموند سبنسر Edmund Spenser ، ومعها تقويم الراعي Shepherd's allendar . ودرس عليه بعض قصائد شلي ، كما درس عليه العروض الانجليزية .

وأما برين ديفيز فقد اهتمت منه تاريخ الفكر الانجليزي والحضارة الانجليزية ، وتاريخ النظريات السياسية والاجتماعية والاقتصادية في نصوص المفكرين والأدباء كـ « التطبيق العملي في تاريخ إنجلترا ، و « الليبراليين » ومذهب المحافظين والاشتراكية والفوضوية ، والعدمية ، والاشتراكية المسيحية ، وقد درس عليه « المحاورات العصرية » و « روح الانسان تحت الاشتراكية » لأوسكار وايلد ، وروايات ولنز ، ومسرحيات برنارد شو .

* بعثته الى انجلترا :

وإذا كان البيت والجامعة قد شكلاه ثقافيا وفكريا في مرحلة الثقافة / التلقى ، فإن بعثته الى كامبردج (١٩٣٧ - ١٩٤٠) كانت من أهم المؤثرات التي ساعدت على نضوجه وتوجيهه نحو الثقافة الناقدة ، التي تكون موقفا تجاه الناس والواقع ، وتعيد النظرة إلى العالم وفق الرؤية والوعي الخاص .

لقد عاش لويس عوض المناخ الذي كانت تشهده أوروبا في فترة بعثته ، تلك الفترة التي تعد أعنف فترة في تاريخها :

فالمناخ السياسي يسيطر عليه طابع الانفجار والتوهج ، حيث عاش ظهور الفاشية والنازية في كل من ألمانيا وإيطاليا ، وشهد سقوط فرنسا ، ورأى افلاس الديمقراطية وصراعها مع النازية ، وعاش معركة أسبانيا .

كما وفرت له جامعة « كامبردج » الاحتكاك بكل التيارات الفكرية من الشيوعية الى الفوضوية الى الاشتراكية الديمقراطية « (٤٤) .

وكان الفكر اليساري يطفئ على الحياة في جامعة « كامبردج » ، ولذا تشرب هذا الفكر خلال دراسته (٤٥) .

أما على مستوى المناخ الأدبي ، فقد عاش هذا الاحتشاد والتوهج ، حيث احتدام المذاهب والتيارات الأدبية ، ففي الشعر كانت الثورة في فرنسا : ثورة الحساسية الجديدة ، تقودها أشعار مالا ريميه ، وبول ايلوار ، وهولدرين ، وفاليري ، ومالرو ، وبريتون .

وفي الرواية كان الاتجاه الجديد يسيطر على الحياة ، متمثلاً في فوكنر وهيمنجواي ، وسيلين ومالرو .

أما عالم النقد فقد كانت أفكار الناقد الانجليزي الماركسي « كرسنوفر كودويل » تملأ الأفق ، وتنتشر في سماء لندن في تلك الفترة ، كما ساعدت نظريات فرويد على ازدهار محاولات نقدية معتمدة على علم النفس ، منها كتابات « باشلار » حدى اللحظة ١٩٣٢ « وسارتر » المتخيل ١٩٣٦ (٤٦) .

ويشير لويس عوض الى دور هذه البعثة في تكوينه وتوجيهه ، فيقول :

« في كمبريدج رأيت الشعراء الكبار : أودن وستيفن سبندر وسيسل دي لويس ، وهم يأتون إلينا ويحاضرون فينا ، وأذكر مناظرة في اتحاد الجامعة عنوانها « الامبراطورية البريطانية تهديد مستمر لسلام العالم » وكان المشاركون في المناظرة من كبار المفكرين والاساتذة ، بالإضافة الى الطلاب ، هذا الجو من الحرية الفكرية كان له أثره في ترسيخ بعض المعاني التي يصعب اقتلاعها . وكنت ما أن وصلت الى لندن ١٩٣٧ حتى أخذت أتردد على المتحف البريطاني ،

اذ بقيت فى العاصمة شهرا قبل التوجه الى
كمبريدج ، وقد تكوست فى داخلى طيلة الفترة
التي أمضيتها فكرتان وقيمتان هما : الاشتراكية
والديمقراطية « (٤٧) » .

ومن العرض السابق يتضح أن مراحل النمو العقلى والفنى
للويس عوض سارت هادئة متناغمة متكاملة ، بحيث أدت به الى
طريقه الذى شقه فيما بعد دون تعقيدات أو تناقضات متكافئة فى
بيئته المنزلية ، ثم فى الجامعة المصرية ، ثم فى جامعة-كمبريدج ، كل
ذلك كان يبدأ وينتهى عند مصدر أقوى أثرا من غيره من المصادر
ألا وهو : الثقافة الأنجلو / سكسونية (الانجليزية بنسوع
نخاص) .

* رواد الحركة التويرية والثقافة الحديثة

تأثر لويس عوض برواد الثقافة العربية ، وروافد التنوير العربي الحديث ، متخذاً من انتاجهم وفكرهم ووعيهم أرضيته التي احتضنت وعيه وثقافته ، وساعدت على اكتمال دائرته المعرفية : (عباس محمود العقاد - سلامة موسى - طه حسين) ، ويصرح لويس عوض بتأثره بهؤلاء الرواد تأثراً ملموساً في توجهه وثقافته ، فيقول :

« كنت أعاني من البلبلة بطريقة أخرى هي التناقض - داخليا - بين العقاد وسلامة موسى ، وطه حسين ، فقد تواجد الثلاثة معا وقد أحطتهم بدرجة عالية من التقدير ، وهكذا وجدتني رومانسيا يترجم شلي ، وحيناً عقلانيا ديكارتيا ، وحيناً ثالثاً يسارياً أوربيا من القرن الماضي ، ولكني في هذه الفترة لم أكن مطالباً بأي صيغة توفيقية بين الينايع الثلاثة ، إذ كنت لا أزال في مرحلة التلقى » (٤٨) .

ويكشف لويس عوض عن فعل كل منهم فيه وتأثره في تكوينه ، فيقول : « ان الذي حرث أرض فكري هو العقاد ، وان الذي بذر فيها البذور هو سلامة موسى ، وان الذي سقى نبتها وتعهده حتى

زكا وشذبه تشذيبا هو طه حسين ، وما جدوى الغرس والسقيا في
أرض لم تحرث ، ولم يشق أديمها ساعد الفلاح « (٤٩) » .

عباس محمود العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤) :

يمثل العقاد نموذجا في إطار الفكر المصري الحديث ، الذي
يجنح نحو التجديدية ، التي تعنى مفهوم المعاصرة ، وتعلن العصيان
في وجه المؤسسات التقليدية ، بل يتحول - عندها - العصيان الى
حرب ضروس لا هوادة فيه ، من أجل خلق آن لا تتمحور فيه الذات
حول نفسها عن طريق الدهشة ، أو الاستسلام لسيطرة الآخر ،
لهذا كان ملاذا لجيل متعطش لوعي وثقافة جديدين .

لقد وقع لويس عوض تحت تأثيره منذ ان فتح عينيه على
القراءة . الباكورة في المرحلة الثانوية بالمنيا ، فشغل عليه وجداته
وفكره ، حتى انه تمثل شخصه وأسلوبه في كتابته ، واستعار اسمه
حين أصدر - مع مجموعة من زملائه في الثانوية - مجلة «
أطلقوا عليها « الإخاء » ، وقد « كان عبد الحميد عبد الغنى يوقع
مقالاته باسم « المازنى الصغير » ، وكنت أنا أوقع مقالاتى باسم
« العقاد الصغير » ، وكنت - يومئذ - في الرابعة عشرة من
عمري » (٥٠) .

لقد فتن لويس عوض بالعقاد ، فقادته الى دوائر معرفية ساعدت
على تكوينه الثقافى والفكرى والأدبى ، وقد كان العقاد السياسى
هو نقطة البدء ، والمداخل الى عالم العقاد الأدبى والفكرى الذى
استحوذ على لويس عوض ، فقد عرفه سياسيا أولا ، ثم أدبيا
ومفكرًا : « كان العقاد أول مؤثر ضخم فى حياتى

الفكرية والأدبية ، وكنت مفتونا به منذ صباى بسبب
إيمانه المطلق بالحركة الوطنية والنسبورية بقيادة الوفد
وتحت زعامة سعد زغلول ثم مصطفى النحاس ، أى بسبب عدائه
الذى لا يلين للاحتلال البريطانى وللملك ، وكنت أتابع مقالاته
السياسية المتهبة منذ ١٩٢٤ ، حين كنت فى التاسعة من عمري ،
أى قبل أن أعرفه أدبيا . فلما عرفته أدبيا دخلت تحت سلطانه
الأدبى ، كما دخلت تحت سلطانه السياسى ، فكان لذلك أثر عميق
فى حياتى حتى بعد أن تمردت على فلسفة العقاد » (٥١) .

وقد تعاطف لويس عوض مع كتابات العقاد السياسية التى
كانت تنضح بالكراهية للاحتلال ، وترى فى الحرية والمساواة تحقيقا
للشخصية المصرية « لقد ألهم العقاد فى وأنا صغير حب الديمقراطية
والحرية وعداء الملكية ، واستجبت له بقوة لأنى من أسرة متوسطة
كانت تتعاطف كثيرا مع الوفد كالأغلبية الساحقة من المواطنين فى
ذلك الجيل ، وتبغض الاحتلال البريطانى » (٥٢) ، كما « تجلى
إمامى العقاد كهرقل الجبار الذى بهراوته الشهيرة يسحق الأفاعى
والثعابين والمردة ، وكل عناصر الشر فى الحياة ، وفتنت بالعقاد
فكنت أخرج لاهثا كل مساء نحو السابعة الى محطة السكة الحديد
بالجلباب والشبشب لأشتري « البلاغ » عند نزوله من القطار قبلما
تنفذ أعداداه » (٥٣) .

ولقد تبلور أثر العقاد - فى لويس عوض - فى قضايا ثلاث ،
أو محاور ثلاثة هي :

١ - الدستور ومناصرة الحرية :

وجد لويس عوض ضالته فى كتابات العقاد السياسية ، وقد
تجلى تأثيره واضحا بقضية الدستور التى قادها العقاد ، حين خاض

معركة ضد ديكتاتورية محمد محمود عندما عطل دستور ١٩٢٣ ،
حيث كتب مقالة هاجم فيها مقولة محمد محمود التي أكد فيها أنه
مبيضرب بيد من حديد .

هذه الروح الثائرة التي كانت جزءا من حياة العقاد ، انتقلت
الى وجدان لويس عوض ، وتأثر بالفكرة ذاتها : الدفاع عن الدستور
وكرامة الانسان ، فقد كتب في مارس ١٩٥٤ ينتقد لجنة الدستور
وطريقة التصويت بها ، حيث كانت تضع علامة على يد الناخب عند
اعطائه صوته ، سواء أكان يملك بطاقة انتخابية أم لا (٥٤) .

فلقد قام لويس عوض بدور مشابه للدور الذي قام به العقاد
من قبل في تصديه للطغيان ، حيث انشغل بقضية الحرية
والدستور ، تلك القضية التي وهب العقاد نفسه لمناصرتها ، حتى
ان لويس عوض كتب ثلاث مقالات متتالية عن قضية الدستور ،
كانت الأولى في ١٥ مارس ١٩٥٤ ، والثانية في ٢١ مارس ١٩٥٤ ،
والثالثة في ٢٣ مارس ١٩٥٤ ، وتدور المقالات الثلاث في فلك الدفاع
عن حقوق الانسان وحرية وحقه في المساواة ، حيث يرى أن الشعب
له حقه في حماية دستوره يقول لويس عوض « لا حامي للدستور
الا الشعب ، فأشركوا الشعب في حماية الدستور » (٥٥) .

وقضية الحرية كانت من أهم القضايا التي مارسها عباس
العقاد في حياته ، حيث يرى أنه لا بد من حرية الانسان كيما يعبر
عن رأيه وفكره ، وللعقاد مواقف كثيرة تناصر الحرية ، وخاصة
حرية الفكر ، مثل موقفه من قضية طه حسين ، عندما نشر كتابه
« في الشعر الجاهلي » ١٩٢٦ ، حيث دعا في موقفه الى حرية الرأي
والفكر ، وأن ننظر في الأدب متحررين من كل مذهب وعقيدة ،
سوى البحث التحليلي (٥٦) .

تأثر لويس عوض بشغف العقاد بالحرية ، فعشق الحرية ،
وأصبحت جزءاً منه ، حتى تبلور هذا التأثر بلهيب الحرية ، فكتب
قصيدا منشورا ، يرمز فيه لمصر بعنوان « معشوقتي السمراء » (٥٧) .
وكتب قصيدا منشورا بعنوان « معشوقتي الحمراء » ويرمز به
الى الحرية (٥٨) :

* الاشتراكية :

لقد وجد لويس عوض فى العقاد وفى كتاب جيله كالمأزنى
وهيكل وسلامه موسى وطه حسين الكثير عما كان يبحث عنه ،
ولكن العقاد وجد الذى بدا له - فى الفترة المبكرة ، وخاصة خلال
أعوام : ١٩٢٧ ، ١٩٢٨ ، ١٩٢٩ - أنه قادر على تحريك وجدانه ،
والاجابة على كثير من تساؤلاته الفكرية والأدبية والفنية - على
حد قوله - ولهذا قرأ « الفصول » و « المطالعات » و « المراجعات »
و « ساعات بين الكتب » جملة مرات حتى قبل أن يكمل
دراسته (٥٩) .

ويؤكد لويس عوض على مطالعته المبكرة كتاب « الفصول »
بقوله :

« كان أول كتاب قرأته للعقاد هو كتاب
الفصول ... وكنت يومئذ في الثانية عشرة من
عمرى ، وفهمت أكثر ما جاء فيه ، ورغم أن قوامه
كان دراسات جادة عن نيتشه ، وفيكتور هوجو ،
وماكس مولر ، وجوستاف ليبون ، وكارليل ،
وطاغور ، وغاندى ، والمعري ، وابن زيدون ،
ومختار ، وراغب عياد » (٦٠) .

وكانت فكرة الاشتراكية من أهم القضايا التي وجدها لويس
عوض في كتاب « الفصول فطالغ ارهاصاتها الأولى ، ووقف على
أسسها النظرية ، في هذا الوقت المبكر من عمره ، حتى أصبحت
مذهبا من مذاهب تفكيره وتوجهه الذى اعتنقه طوال حياته .

ويشير العقاد فى كتاب « الفصول » الى مفهومه للاشتراكية ،
فيقول :

« اذا كانت الاشتراكية على هذا التقدير
عرضا للعلّة ، وليست هى العلة نفسها ، فلماذا
يجدنا أن نمحوها ونكتم أفواه الداعين اليها ،
وماذا فى محوها من الدواء للانحلال والتدهور
الذى لا مفر منه ؟ ألا يكون ذلك كمعالجة
الجدرى بنزع قشور طافحة من ظاهر البشيرة
وترك جرثومة تسرى فى السدم وترقع فى باطن

الجسم ولا يلتفت إليها ، فيعمل عمل الجد على
استئصال شائتها ، وتخفيف ضررها !! ، فإن
كان ثمة دواء فليكن الدواء للعلّة الأصلية ،
والا فلا معنى للقدح في الاشتراكية ولا فائدة من
اضطهاد دعايتها » (٦١) .

لقد تأثر لويس عوض بأفكار العقاد التي أجابت على كثير
من تساؤلاته الفكرية في المرحلة المبكرة ، فكان طبيعيا أن يعتنق
فكرة الاشتراكية التي طالع أسسها النظرية في كتاب الفصول كما
أسلفنا ، ويصرح لويس عوض بهذا التأثير فيقول :

« كنت أحسب زمنا أن الذي عرف جيلى بفكرة
الاشتراكية هو سلامة موسى ، فاذا بي أجد أن
العقاد هو أسبق الذين وضعوا أسسها النظرية
في بلادنا ، ولولا أنى أحب الاحتياط في القول
لقلت أن العقاد هو أبو الاشتراكية المصرية ، ففي
كتابه الفصول الذى نشر عام ١٩٢٢ بحث
مستفيض عن سر تطور الأمم ، يدافع فيه عن
المذهب الاشتراكي » (٦٢) .

وقد بدأ مفهوم الاشتراكية يكشف عن نفسه عند لويس
عوض ، عندما أعلن عن تصوّره للأدب ، وعلاقته بالإنسانية
والحياة ، فقد دعت جريدة « الجمهورية » للإشراف على صفحة
الأدب بها (١٩٥٣ - ١٩٥٤) ، واتخذ شعارا بها « الأدب في
سبيل الحياة » (٦٣) ، غير أنه حدد مفهومه للاشتراكية التي

تبناها ، وسار في أفقها حتى نهاية حياته ، أصبحت مذهباً في الفكر والأدب ، فيقول : « الاشتراكية فكرة إنسانية أولاً وقبل كل شيء » ، فأهم خصائصها إذن الرحابة والتسامح والنظرة الشاملة التي لا تعرف الحدود . . . وخلوها من التعصب المقيت ، وتحررها من المذهبية الضيقة ، واعترافها بكل ما يمكن أن يدعم إنسانية الإنسان . . . الاشتراكية السليمة دعوة إنسانية مستنيرة ، فهي تعرف أن هدفها الأول هو تأكيد إنسانية الإنسان ، وتعرف أنها مرحلة تاريخية محددة » (٦٤) .

ويرى لويس عوض أن الثقافة الاشتراكية لا تبني ولا تقوم على التخلف والرجعية والجهالة ، ولا تنهض في ظل القهر والسلطة التي تمجد الأمية وتحارب الثقافة ، وتطلق على من تظهر عليه آية الاشتراكية منحرفاً ، كما أن الاشتراكية لا تقوم على سواعد قوم يرون في الثقافة التراثية والكتب القديمة غايتهم ، ولا يعرفون شيئاً عن تاريخ بلادهم . . .

وترفض الاشتراكية الانعزال عن الحضارات الأخرى والعالم بدعوى القومية ، كما أنها في الوقت ذاته لا معنى لها إلا باقرار الشخصية القومية داخل الاطار الانساني ، وترفض الاشتراكية التبعية التي لا رأى لها ولا نظر (٦٥) .

ويكشف لويس عوض عن وجه اشتراكه التي تبناها بصورة أكبر ، فيقول :

« لو كانت اشتراكيتنا مجرد اشتراكية قومية
خلت من المقومات الانسانية ، لكانت نازية او

فاشية ، وحاشا أن تكون كذلك ، ولو كانت اشتراكيتنا عالمية خلت من المقومات القومية لكانت وهما من تلك الأوهام الفوضوية التي نبغ فيها مفكرو اليهود ، وربما اصطنعوها اصطناعا ليقتضوا على القوميات ٠٠ ولو كانت اشتراكيتنا مادية الوسائل والغايات ، خالية من الفكر وروح المثالية ، فلن يخرج من مجتمعنا إلا مسخ شائه ، ولو كانت اشتراكيتنا محض رؤية روحانية لا تجابه مقومات الحياة المادية لكانت قصرا بإذخا يشيد على الرمال ، كذلك لو كانت اشتراكيتنا نظاما اجتماعيا شموليا حديديا لا يفكر إلا في الجماعة ، ويسحق شخصية الفرد بكلكلة ، لعذنا إلى مجتمع النمل والنحل وقطعان الجراد ، ولو كانت اشتراكيتنا حبرا على ورق ، ومجرد شعار أجوف يغدر الجماهير ، ثم يترك للفرد أن يعربد في كل مكان بلا قيود ولا حدود ، لكان من المحال أن يتسع بيننا القطاع العام بالملكية العامة والخدمات العامة ، ليحول مستقبلا دون عودة الاستغلال الفردي إلى الظهور .

فاشتراكيتنا - إذن - تتسع لكل هذه المعاني ، ويجب أن تتسع لها بحيث تخرج من كل هذه المتناقضات انسجاما تشتد به خصوبة الحياة .
هنا ما يجعل من اشتراكيتنا مذهباً إنسانياً يسعى لخدمة الحياة الإنسانية المادية والروحية ،

مجتمعا وأفرادا ماضيها وحاضرها ومستقبلها ،
في حدود هذا الوطن لجميع بنى البشر .

الاشتراكية اذن كما نفهمها مذهب
انسانى « (٦٦) » .

يتضح مما سبق أن لويس عوض قدم صورة لاشتراكية
توفيقية ، تقوم على التآلف والتصالح بين المتناقضات ، فهى قومية
وعالمية فى آن ، ومادية ومثالية فى آن كذلك ، كما تقوم على
الجماعية والفردية ، حتى تخرج من كل هذه المتناقضات انسجاما
تشتد به خصوبة الحياة على حد قوله .

وفى اعتقاد الباحث أن ما قدمه لويس عوض لاشتراكيته
لم تكن صورة لاشتراكية توفيقية ، ولكنها - من وجهة نظرنا تليفقة -
حيث تبتعد عن أرض الواقع بمساحات شاسعة ، ولا يمكن أن تشيد
وتقوم على هذه الرؤية ، غير أنه « قدم لنا صورة يثوبية لاشتراكية
محددة ، ومجتمع اشتراكي محدد ، وهى اشتراكية انسانية ،
وكثيرا ما يطلق عليها « اشتراكيتنا » أى اشتراكية الحقبة الناصرية
التي كانت تتلمس طريقها الزاخرة بكافة التناقضات
والسلبيات » (٦٧) .

ومن الضرورى أن « نرد ذلك العمل إلى ظروف مجتمع الدكتور
لويس عوض فى ذلك الوقت والنظام السائد حينئذ ، الذى يرفع
عاليا راية البطش بالخصوم ، فقد كتب دراسته عن « الاشتراكية
والأدب » بعد خروجه من المعتقل فى منتصف ١٩٦١ » (٦٨) .

✻ التجديد فى الشعر :

لقد انحاز العقاد ومعه شكرى والمازنى الى التجديد ، رغبة فى
مسايرة العصر ، فتمردوا على شعر التقليديين المحافظين ، واحتوى

كتاب « الديوان » الرؤى المبشرة بالرغبة التجديدية ، ولكن الدعوة الى التجديد اتضحت معالمها فى : مقدمة « الديوان » فى الأدب والنقد « (٦٩) » .

ويصرح العقاد : « قد مضى التاريخ بسرعة لا تتبدل ، وفضى أن تحطم كل عقيدة أصناما عبدت قبلها ، وربما كان نقد ما ليس صحيحا أوجب وأيسر من وضع قسطاسى الصحيح ، وتعريفه فى جميع حالاته ، فلهذا اخترنا أن نقدم تحطيم الأصنام الباقية على تفصيل المبادئ الحديثة » (٧٠) .

وجد لويس عوض فى نفسه صدى وهوى لتقبل الدعوة والتأثر بها ، فقد كشف عن توجهه الثورى ، ورغبته فى التجديد ، والخروج على السائد المطروح الذى يمثل الشعر التقليدى المحافظ . وجاءت شرارة العقاد التجديدية لتفجر الرغبة المضطربة فى نفسه ، حتى عبر عن معتقده التجديدى فى أول بيان نقدى تشمله مقدمة ديوانه الشعرى (بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة) الذى أصدره فى ١٩٤٧ ، طرح فى هذا البيان فكرة الهدم والخروج على المؤلف السائد والتعبير البلاغى القديم ، وقد افتتحه لويس عوض بقوله : « حطموا عمود الشعر ، لقد مات الشعر العربى ، مات عام ١٩٣٢ » (٧١) .

سلامة موسى (١٨٨٧ - ١٩٥٨) :

سلامة موسى أحد الينابيع المتدفقة الهائجة التى نهل منها لويس عوض وروى ظمأه ، فقد تأثر به تأثرا باكرا ، يعود الى سنة الفضة ، منذ أن كان طالبا فى مدرسة المنيا الثانوية ، « كان

عام ١٩٣١ هو العام الذي تعرفت فيه شخصيا على اساتذتي الثلاثة :
« طه حسين » ، « العقاد » ، و« سلامة موسى » ، بعد أن كنت قد التهمت
مؤلفاتهم في مدرسة المتبنا الثانية « (٧٢) » .

وقد تعرف على سلامة موسى شخصيا في العام نفسه « وحدث
أن قابلت « بلدياتي » يعقوب فام الذي بادرنى بالسؤال : لماذا
لا تتردد على جمعية الشبان المسيحية كان سلامة موسى يحاضر
أسبوعيا هناك ، يعرض كتبها ، ويحلل أفكارا ، وينير العقول ،
وذهبت فعلا ، عرفني يعقوب بسلامة موسى . . وكانت فرصتي
عظيمة بالتعرف على هذا الرجل العظيم ، ولم أجد فارقا يذكر بين
كتاباته وشخصيته . . وكثيرا ما كان يعيرني الكتب من مكتبته
الخاصة ، وهو الذي وجهني الى قراءة برناردشو و ه . ج . ولز ،
كان رجلا مرتب التفكير . وصادتا على عكس العقاد الذي كان صاحبنا
حادا في تناول الآخرين « (٧٣) » .

لعب سلامة موسى دورا مهما في تشكيل وعي لويس عوض
وتوجيهه في الفترة الهامة من حياته ، فترة النمو الثقافي والفكري ،
فهو « أسبق من فتحو عيني على الأدب الروسي . وكان شديد
الاهتمام بمكسيم جوركي ، ولكنه نصحنى أيضا بقراءة « الحرب
والسلام » War and Peace ، و « أنا كارينينا » Anna Karenina
لتولستوى Tólstoy ، و « الجريمة والعقاب »
Crime and Punishment ، و « الأخوة كرامازوف »
The Brothers Karamzao . لدستويفسكي Dostoévsky « (٧٤) » .

كما استطاع سلامة موسى أن يفتح الطريق أمامه ، حيث جعله
يبصر آفاقا جديدة ، ويكون موقفا واعيا لطبيعة عصره الذي يحياه ،
فوجه قراءاته في اتجاه واضح المعالم :

وما أن قرأت سلامة موسى حتى وجدت فيه
الحل الأكثر لمشاكلي ... كان يكتب عن فهم
الفكر الانساني في عصرنا هذا وفي مقدمته كان
يكتب عن أدلر ، وبونج ، وبرتراند رسل ،
وغيرهم ، فنحن نحن الايقاع ، اننا لا نتابع فكر
الماضي وحده ، ولكن نتابع فكر القرن العشرين ،
وكلما قرأنا له ازداد احساسنا باننا نعيش في
القرن العشرين ، نشارك في افكاره ، ونفكر مع
مفكره رغم نقص الامانة باللغات الأجنبية « (٧٥) »

استطاع سلامة موسى أن يؤثر في حياة جيل بأكمله ، حيث
كان مرشدا لوعيه وتفكيره ، ذلك الجيل الذي عرف بجيل المثقفين
المصريين الذين أفرزتهم ثورة ١٩١٩ . يقول لويس عوض عنه .
« واعتقد أنه علم جيلا كاملا من الراديكاليين المصريين ، وأن أثره
فيهم لا يمحي ، بمحاضراته ومقالاته ومواقفه وكفاحه ، كان نموذجا
فريدا بين قادة الفكر المصري » (٧٦) .

بين سلامة موسى ولويس عوض :

١ - مفهوم الأدب :

« مفهوم الأدب عند سلامة موسى يكشف جانب « الديمومة » ،
والحركة المستمرة نحو المستقبل ، والأدب في تصور سلامة موسى
لم يكن تصويرا أو نقلا أميننا لواقعته وللحياة ، انما هو نقد لهما
وتجاوز ، وبذلك ينكشف الوجه الجميل للحياة من الوجه الذميم ،

وفى ذلك يكمن الوعى والتطور والتغير الملح لرغبة الانسان المعاصر .

فالادب عنده أدب مشروط « أدب ملتزم » ، ومعنى هذا أن الأدب يجب أن يكون معنيا بالانسان وقضاياها ، وأن يسعى الالتزام الى تغيير واقع الانسان نحو حياة أفضل وأجمل ، ولا يعنى هذا أن يتحول الأدب الى دعاية أو خطابة ، ويهمل خطه الأول ، وهو الجانب الفنى ، والأدب الجيد يمتزج فيه الجانب الفنى مع الجانب الفكرى فى تسيج واحد .

وتبلور مفهوم الأدب المرتبط أو الملتزم نتيجة لتأثير الفكر الماركسى الذى انتشر فى عديد من دول العالم ، ولم تصبح غاية الأدب غاية جمالية فقط ، بل يجب أن يصبح دعامة من دعائم تطور المجتمع وربطه بقضايا الانسان المعاصر وهمومه وانسانيته ، وفى هذا الصدد يشير سلامة موسى بقوله :

« والأدب المرتبط أو الأدب الملتزم الذى يحتم علينا أن نتناول المشكلات الاجتماعية ، لأن الأديب مسئول ، ومسئوليته أمام المجتمع والانسانية ، فيجب أن يقف على الدوام ضد الحرب والاستعمار ، وضد احتقار المرأة ، وضد التفاوت بين الجنسين فى الحقوق المدنية والدستورية والاقتصادية ، كما عليه أن يدعو الى انصاف العمال ، والى دعوة الحب بين الجنسين » (٧٧) .

وفى هذا النص دلالة على أن الأدب فى تصور سلامة موسى تحول الى أدب دعائى واصلاحى على حساب الجانب الفنى فى مفهوم

الأدب ، وهناك فرق شاسع بين أن ينطلق الأدب من خلال رؤية تحمل فلسفة الأديب للحياة والواقع ، وبين أن تحدد للأديب موضوعات وقضايا يمشی خلفها ، وفى هذا يخرج من الالتزام الى الالتزام ، ويخرج على الجانب الفنى ، وجانب الخلق ، ويتحول إلى الأديب إلى التسجيل والرصد .

وقد تأثر لويس عوض بهذا المفهوم للأدب ، وظل ملتزما به حتى نهاية حياته ، ففى تصوره لماهية الأدب يقول : « كنت دائما أفضل فلسفة الأدب للحياة ، على فلسفة الأدب للمجتمع ، لا لئى استهين بالمجتمع وألتمس التعمية فى شىء مجرد وهو الحياة ، ولكن لأن الحياة شىء أعم من المجتمع وشامل له ، فالحياة تشمل المجتمع والفرد جميعا » (٧٨) .

كما أن فكرة الالتزام فى الأدب ، أو الأدب الملتزم التى تبناها سلامة موسى ودعا إليها ، ترددت كثيرا فى تعبيرات لويس عوض « اننى أنتمى الى مدرسة الالتزام فى الأدب » (٧٩) .

ويكشف لويس عوض مفهومه للالتزام والایمان به ، فيقول :

« أنا من المؤمنين بضرورة الالتزام فى الأدب والفن ، بل أؤمن أن لكل أدب وفن راق رسالة يحملها الى الكافة من بنى الانسان ، وأؤمن بأن الالتزام ينبغى أن يقوم على المعرفة بمعنى الحكمة ، على الاختيار ، فاذا خلا من الاختيار الحر تحول الى الزام » .

وعندى أن الالتزام بالانسان وقضاياه مقدم على كل نوع من الالتزام ، وتحرير الانسان عندى

مقدم على تحرير أى طبقة من طبقات المجتمع ،
ولا تناقض بين هذا وبين الدعوة الى تحرير الطبقات
الشعبية ، لأن تحرير الطبقات الشعبية هو
المقدمة اللازمة لتحرير الانسان » (٨٠) .

الأدب مرتبط وملتزم - فى رأى لويس عوض - بالانسان
وفضائياه ، وحركته الدائمة نحو التقدم ، والأديب عليه أن يختار
لأدبه أفقا يتناسب مع وعيه وإدراكه لعصره وقيمه ومبادئه ،
وإلا يسقط تحت برائن القهر والسلطة ، والالتزام ، ولا بد أن يتمتع
الأديب بحرية كاملة ، وأن تكون له الإرادة فى الاختيار ، والحرية
والإرادة هما الخط الفاصل بين الالتزام والالزام ، ومن أجل إيمانه
بالالتزام على هذه الصورة طرح شعاره الذى ينادى بـ « الأدب
لحياة » ، وذلك لا يعنى فقدان الأدب لهويته الفنية ، وفكرة الالتزام
فى الأدب نشطت نشاطا كبيرا فى الأدب المصرى فى أوائل
الستينيات (٨١) .

✱ الاشتراكية :

لعب سلامة موسى دورا مهما فى توجيه لويس عوض نحو
دراسة الاشتراكية والتأثر بها منذ وقت مبكر ، يرجع الى قراءاته
الأولى، فهو الذى فتح عينه على الفكر الاجتماعى والأدب الاشتراكى :

« قاد سلامة موسى خطاى نحو الاشتراكية ،
فوجهنى الى قراءة برنارد شو Bernard Show
أكاد أقول من الجلدة للجلدة ، وكان يناقشها
معى كل أسبوع ، ويشرح لى العلاقة بين الأدب

والمجتمع ، ومعنى الواقعية الاشتراكية ، ومعنى
الغاية « Faliasnism » . . ومن سلامة موسى
سمعت لأول مرة عن كنجهام براهام Cannenghan
Graham ، والاشتراكية الفانيسية وعن
بياتريس وب Sidney and Beatrice Webb ،
وكتابهما الشهير « لشيوعية السوفيتية »
« حضارة جديدة » (٨٢) .

ويشير لويس عوض الى دوافع اعتناقه ، والى المؤثرات الأولى
لتبنى مفهوم الاشتراكية فيما بعد فيقول : « وربما بتأثير سلامة
موسى على وجه القطع ، وربما بتأثير الأزمة المالية وتفشى البطالة
وتعاقب ديكتاتورية محمد محمود واسماعيل صدقي ، بدأت أجنح
الى الفكر الاشتراكي » (٨٣) .

ويكشف رجاء النقاش هوية الاشتراكية وجذورها عند سلامة
موسى فيقول :

« الإطار العام لأفكار سلامة موسى يتمثل في
فكرة الاشتراكية ، وقد أخذ هذه الفكرة عن طريق
الأدب قبل أن يأخذها عن طريق السياسة ، وباعت
هذه الفكرة في نفسه ، ومعلمه الأول في مجالها
هو برنارد شو ، لقد قرأه سلامة موسى وتأثر به
أشد التأثر ومن هنا كانت النزعة الاشتراكية
عند سلامة موسى نزعة فابية ، أى أنها تأثرت
بالجمعية الغاية التى كان يرناود شو أكبر
أعلامها ، ولقد تأسست هذه الجمعية فى إنجلترا
سنة ١٨٨٣ ، واسم الجمعية مشتق من اسم

القائد الروماني فاييوس والذي كان يداور العدو
التي ينهك قواه دون أن يشتبك معه وجها لوجه ،
والعلاقة بين اسم القائد واسم الجمعية هي أن
الجمعية كانت تؤمن بالتدرج ، ولم تكن تؤمن
بالفطرة .. » (٨٤) .

يتضح تأثر لويس عوض بتلك الدعوة التي ذهب اليها سلامة
موسى مفهوم الاشتراكية ، الذي يهدف الى الانسان ، وباعتبارها
فكرة انسانية . يقول لويس عوض : « الاشتراكية فكرة انسانية
أولا وقبل كل شيء ، وبحكم أنها فكرة انسانية أولا وقبل كل شيء ،
فأهم خصائصها اذن الرحابة والتسامح والنظرة الشاملة التي
لا تعرف الحدود ، فأول ما تتميز به النظرة الاشتراكية السليمة
خلوها من التعصب المقيت وتحررها من المذهبية الضيقة ، واعترافها
بكل ما يمكن أن يدعم الانسان » (٨٥) .

وعلى الرغم من أن الاشتراكية تعرف أن هدفها الأول هو
توكيد انسانية الانسان ، يعترف لويس عوض بأنها مرحلة تاريخية
محددة . وفي هذا نستطيع أن نقول ان التطبيق العملي للاشتراكية
كشف عن عدم انسانيتهما بدليل أنها انهارت في معقلها الكتلة
الشرقية ، وخاصة الاتحاد السوفيتي السابق .

✽ الخروج على الفصحى :

لقد دعا سلامة موسى الى الخروج على اللغة العربية الفصحى
واستعمال الخط اللاتيني بدلا من الخط العربي في الكتابة زعما
منه بأن اللغة الفصحى أصبحت لا تساير عموم الحضارة الحديثة ،

وأن اللاتينية هي لغة العلم والحضارة الحديثة ، وأنها سبب في تقدم الشعوب ، فيقول :

« سنضطر الى اتخاذ الخط اللاتيني راضين
او كارهين .. ولكن ما الذى يدعو العالم العربى
الى اتخاذ الخط اللاتينى ؟ هو عموم الحضارة
العصرية فان هذه الحضارة التى ولدت فى
اوربا ، (بل فى انجلترا) هى حضارة العلم
والصناعة ، وهى تنمو الآن فى أنحاء العالم ، وكل
أمة تريد أن تتحضر يجب أن تتخذ من الثقافة
العلمية أداة لرقائها الاجتماعى وهذه الثقافة غير
ممكنة فى لغتنا ، كما نكتب الآن بالهجاء
العربى » (٨٦) •

هذه الدعوة الرامية الى قطع العلاقة مع اللغة الأم (الفصحى)
باستعمال نسق مغاير ، دعوة فاشلة ، تهدف الى فصل الشعوب
العربية عن تراثها وحضارتها وقيمها ومبادئها وشرائعها التى ينطوى
عليها الكتاب المنزل •

واتصال لويس عوض المبكر بسلامة موسى وأفكاره ، جعله
يعتنق دعوة تهدف الى الخروج على الفصحى (٨٧) ، وذلك بالدعوة
الى استعمال اللهجة العامية بدلا من اللغة الفصحى ، يقول لويس
عوض :

« انه كان سنة ١٩٣٧ يتعلم مبادئ اللغة
الاطالية .. واسترعى انتباهه أن البعد بين
اللغة اللاتينية المقدسة ولهجتها المنحطة الايطالية
أقل من البعد بين اللغة العربية المقدسة ولهجتها

المنحلة المصرية .. فعجبت لاصرار المصريين على
اللغة المقدسة ، وكانت نتيجة هذا العجب التجارب
العامية داخل هذا الديوان .. « (٨٨) »

طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣) :

يعد طه حسين من أهم المؤثرات التي أسهمت في تكوين لويس
عوض الثقافي والفكري ، وقادت توجهه الى منطقة العقل والبحث
العلمي ، ويرجع اهتمام لويس عوض بطه حسين - بوصفه رائدا
وجد فيه الاجابة على كثير من الأسئلة - الى تلك المرحلة المبكرة
من عمره ، التي سبقت دخوله الجامعة « تأخرت في اكتشافى
طه حسين الى ما بعد المرحلة الثانوية ، وخروجى من فلك العقاد ،
وكنت بلغت الرابعة عشرة تقريبا » (٨٩) .

وإذا كان طه حسين أكثر العناصر المحلية المبكرة تأثيرا في
تكوين لويس عوض - من حيث التوجه الجامعي والفكر العقلاني
والانتماء الحضارى والهوية الثقافية - فان لويس عوض
أيضا « كان الامتداد الأكثر قربا الى طه حسين » (٩٠) ، فهو من
بين الرواد الثلاثة : (العقاد ، سلامة موسى ، وطه حسين) « وأكثرهم
فاعلية في تأسيس ثقافته الانسانية ، بدءا من دراسة اليونانية
واللاتينية ، وانتهاء بثقافته العصرية ، مرورا بالتعمق في التراث
العربي الذي تلقاه من الطفولة الى الصبا » (٩١) .

ويكشف لويس عوض عن بدء صلاته بطه حسين فيقول :
« لم أكن قد التقيت بطه حسين شخصيا منذ أن دخلت كلية الآداب
فى المرة الأولى عام ١٩٣١ حتى عام تخرجى منها عام ١٩٣٧ الا مرة
واحدة ، وذلك عندما زرتة فى داره بمصر الجديدة لأرجوه أن ييسر

لى مجانية التعليم فى الجامعة عام ١٩٣١ . ولكن منذ ذلك التاريخ ارتبطت به ارتباطا روحيا وفكريا ولا سيما منذ أن انضم الى جماهير الشعب فى مناهضة ديكتاتورية صدقى باشا الأولى والمطالبة بعودة دستور ١٩٢٣ « (٩٢) .

وقد استأثرت الثقافة اليونانية بالجانب الأكبر من إنتاج طه حسين فى الفترة الواقعة بين ١٩١٩ - ١٩٢٥ عندما كان يعمل أستاذا لتاريخ الأدب العربى بكلية الآداب فانتج « صحف مختارة من الشعر التمثيلى عند اليونان » ١٩٢٠ ، « نظام الأئيينيين » ١٩٢١ ، و « قادة الفكر » ١٩٢٥ .

فتح لويس عوض عينيه على هذه المؤلفات فى سنه الباكرة ، وعكف على درسها حتى فتحت أمامه الآفاق نحو الثقافة اليونانية - العربية : « وقد عكفت على كتبه طالبا الواحد تلو الآخر ، أدرسها فى امعان ، وأناقشها مع زملائي من الشباب المثقف فى تلك الأيام ، وأخذ منها المفاتيح الى المصادر الأولى فى الأدب العربى وفى الأدب اليونانى وفى الأدب الفرنسى ، كذلك تشربت المناخ الذى كان يشيعه طه حسين بشخصيته وبدرسه معا » (٩٣) .

هذا الانحياز لطه حسين ، أتى ثماره فى إيقاظ رغبته ، والميل الى الاتصال بهذه الآداب ، فكتب « نصوص النقد الأدبى اليونانى » وكتب المسرح العالمى من استخيلوس الى آرثر ميلر ، لخص فيه سبع وثلاثين مسرحية من المسرح العالمى ، من اليونان القديمة الى اليوم ، ثم كان كتابه « ثورة الفكر » امتدادا لتأثره بكتاب طه حسين « قادة الفكر » .

وقد تجلى تأثر لويس عوض بالثقافة اليونانية وأساطيرها فى ديوانه « بلوتولاند » حيث انتشرت فى الديوان الأساطير اليونانية ،

وكلمة « بلوتو » تعنى اله الثراء واله الموت عند اليونان ، وفي هذا يعترف لويس عوض بقوله : « لقد تعلمنا حب اليونان أول ما تعلمناه ايقاعا على أستاذنا طه حسين » (٩٤) .

وقد كانت الحرية عند طه حسين هي الحياة نفسها ، والايمان بالعقل والتحليل لا يعلوهما شيء ، وكل شيء يجب أن يخضع للبحث العلمي : « كانت الحرية دائما عند طه حسين في العشرينات وما قبل العشرينات جوهرها فردا ، ولكنها كانت حرية العقل المثقف لا حرية المجتمع بأشمل معانيه ، كانت حرية الأستاذ في أن يبحث وأن يفكر وأن يعبر ، وأن يتحدى كل قيد فرضته التقاليد المتحجرة أو عواصف الدهماء » (٩٥) .

لقد تأثر لويس عوض بالحرية الكاملة في البحث والتحليل ، تلك النزعة التي تبلورت في نفسه - بفعل طه حسين ، فالدوافع التي حدث بطله حسين لكتابة مؤلفه « في الشعر الجاهلي » تشابه الدوافع التي أشعلت في نفسه الرغبة في كتابة مؤلفه « مقدمة في فقه اللغة العربية » (٩٦) ، و « ان اجراءات المصادرة التي تعرض لها الكتابان تكاد تكون متشابهة ، مما يشير الى تشابه الاجتهاد في اثارة الرأي العام حولهما » (٩٧) .

ويعلل لويس عوض امتدادا مستتبيرا لمسيرة الرواد الثلاثة في علاقة تكاملية ، حيث تضافرت في نفسه مثالية العقاد ، ومادية سلامة موسى ، وعقلانية طه حسين واستطاعت هذه المؤثرات أن توجهها توجها ثوريا مميزا (٩٨) .

لقد تمكنت النزعة الثورية من نفس لويس عوض ، تلك النزعة التي تكونت بفضل عوامل عديدة - عرضنا لها - حتى بدا رافضا للقيم الموروثة ، كما في مقدمة ديوانه « بلوتولاند » ، وهذه الثورية هي التي جعلت لويس عوض ينحاز الى الشباب متأثرا في هذا بأفكار كريستوفر كودويل « الناقد الماركسي الانجليزى الذى استشهد دفاعا عن الجمهورية فى الحرب الاهلية الأسبانية » (٩٩) .

وقد تأثر لويس عوض بأفكار كريستوفر كودويل فى فكرة المقدمات التى ضمنها لبعض مؤلفاته ، خاصة التى حملت بذور منهجه النقدى ، مثل مقدمة كتابه المترجم « فن الشعر » لهوارس ، ومقدمة « برومثيوس طليقا » لشيلى ، وكتابته « فى الأدب الانجليزى الحديث » .

وفى هذه المقدمات دفع لويس عوض بفكرة الأدب المرتبط ، وطرح فكره الاجتماعى متأثرا فى ذلك بأفكار كريستوفر كودويل . وعن تأثره بالنزعة الماركسية التى بدت واضحة فى فترة ١٩٤٦ ، ١٩٤٧ ، عندما كان يكتب مقالاته فى مجلة الكاتب المصرى ، التى كان طه حسين يشرف عليها آنذاك ، يكشف لويس عوض عن بذور تأثره التى سبقت انحيازه لأفكار الناقد الانجليزى كويستوفر كودويل ، فيقول : « وقد أتيج لى أيام الطلب فى جامعة القاهرة أن أدرس الماركسية ومختلف النظم والمذاهب دراسة منهجية كهادة من المواد المقررة فى قسم اللغة الانجليزية بكلية الآداب .. وكأنه أوين هولواى يدفع الى بكتب ماركس وانجلز وسورين ، أما ديفز فكان يدفع الى بكتب الفابن » (١٠٠) .

ولم يكن لويس عوض شيوعيا بالمعنى التقليدى للكلمة - كما
ينذهب البعض - فقد كتب روايته « العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح » ،
أدان فيها الحركة الشيوعية المصرية ادانة كبيرة وبالغة القسوة ،
واتهامها بالارهاب الدموى .

واذا كان لويس عوض قد أكد أن كارل ماركس قد أجهز
عليه (١٠١) ، فإنه يبرز قيمة الانسانية التى تؤكد قيمة الفكر
الأشتراكى الراديكالى ، فهو « لم يكن ماركسيا بالمعنى التقليدى ،
أو حتى بالمعنى الصارم للكلمة . ان ماركسيته الانسانية تمتد بحرية
العقل الى امكان التمرد على الماركسية نفسها ، وتنفى من الماركسية
ما يخلل المؤمن بالانسانية الجديدة نقيضا لها فى غير حالة خصوصا
فى مبدأ الحرية الفردية الذى لم يتخل عنه قط لويس
عوض » (١٠٢) .

✽ محمد مندور :

محمد مندور هو ابن الجيل الذي ينتمى اليه لويس عوض
« ذلك الجيل الذي أعقب ثورة ١٩١٩ ، وتبلورت مفاهيمه من خلال
المناخ المحموم المضطرب » (١٠٣) .

ويعد محمود مندور عاملا فعالا في توجيه لويس عوض منذ أن
التقى به في فرنسا ابان ايفاده في بعثة علمية ، وتوطدت العلاقة
بينهما منذ ذلك الحين :

« التقيت في باريس بمحمد مندور سنة
١٩٣٧ م ، وكنت يومئذ في طريقى الى مقر بعثتى
في إنجلترا ، لازمني يومين او ثلاثة ليطلعنى على
معالم باريس ، فكان ينتقل بى من السوربون الى
البانتون الى نوتردام الى الانفاليد وغير ذلك بين
الآثار الباقية ويشرح لى تاريخها ، ويحلل لى
قيمتها . وفى الطريق كنا نتجادل فى الأدب
والفن ، والسياسة والاجتماع ، فادركت لأول
وهلة انى ازاء شخصية خطيرة » (١٠٤) .

ويضيف لويس عوض كاشفا عن الدور الذى لعبه مندور فى
تكوين دائم المعرفة عنده فيقول : « ولكن الذى أقطع به أنى أخذت
عنه أشياء عديدة أعدها من أسس تكوينى الحالى . فمندور هو

« الذي ألهب في حب اليونان الذين فتن بهم الى حد الهوس أولا بحكم
تخصيصه » وثانيا بحكم اقامته الجديدة في باريس التي قيل انها
تحس بقلب اثينا » وتفكر بعقل روما .. كذلك ألهب مندور ظمئي
الى دراسة الأدب الفرنسي « (١٠٥) »

ويصرح لويس عوض بأثر مندور في اثراء ثقافته وفكره
وتوجهه ، فيقول :

« كنت ايام الطلب في الجامعة اقرا راسين
وبواو وهو جو فاقول والله ما هذا بأقل من
شكسبير وبوب وشيلي وان اختلف عنه ، فكان
اساتذتي ينهروني نهرا شديدا ، فاثور في
أعماقى دون أن اعرف لثورتى سببا واضحا
الا ثورة الثائر على من يريد أن يحجب النور عن
بصره بعصابة ثقيلة ، فلما التقيت بمندور علمنى
كيف احب رونسار وبودلير وفرلين ورامبو ،
شهورا وشهورا قضيناها معا ولا حديث لنا
الا الآداب الأوربية .. ومندور ثالثا هو الذى عمق
فى نفسى حب العمارة والنحت والتصوير ..
ومندور هو الذى عمق احساسى بالجمال ، وقوى
التفاتى الى الجانب الشكلى فى الآداب والفنون ،
فقد كنت قبل أن أعرفه أشد التفاتا الى مادة الفن
ومضمونه منى الى صورة الفن وشكله ، اى الى
ماذا يقول الفنان وليس الى كيف يقوله . ومندور
هو الذى أنقذنى من اقليمية الثقافة ، تلك اللعنة
التي تنزل بكل من يطلب العلم فى بلاد
الأنجلو سكسون » (١٠٦) »

لعب محمد مندور دورا مهما في إثراء ثقافة لويس عوض وفكره ، حيث فتح عينه على الشعر الفرنسي الذي يمثل اتجاه يتواءم مع نزعة الثورية : شعر الحساسية الجديدة في فرنسا ، كما لعب دورا في تفجير قدراته الشكلية في الفن .

وفي تصورنا أن المؤثرات التي تعرض لها لويس عوض ، وتضافرت في تكوين ثقافته وفكره هيأته للمزج الثوري بدءا بالمناخ العام السائد في عصره سياسيا وثقافيا وفكريا ، وانتهاء بالعوامل الخاصة المباشرة في تأثيرها ، فقد جدت به هذه المؤثرات نحو الجديد والبضال من أجل الحرية والعدل وإنسانية الإنسان ، وملأت نفسه بالحوار والرفض والتمرد على الثبات والجمود اللذين لا يتألمان مع متطلبات عصره الفكرية والذوقية ، وأصبح لا يقنع الا بالعقل والبحث العلمي .

وقد تجسدت هذه النزعة في اتجاهه الترجمي والنقدي والابداعي والفكري .

★ نتاجه / مؤلفاته :

ترك لويس عوض نتاجا أدبيا « تكامل في جهد ثلاثي
الأطراف : (الترجمة - الإبداع - النقد) ، وكل بعد من هذه
الأبعاد كان يؤكد البعد الآخر ويتجاوب معه » (١٠٧) ، حتى اكتمل
مشروعه مرتكزا على هذه الأبعاد .

أولا : الترجمة :

بدأ لويس عوض نشاطه في الترجمة حينما كان طالبا في
جامعة كمبريدج بإنجلترا عام ١٩٣٨ فاستهله بترجمة « فن
الشعر » لهوراس ، وبعد عودته الى مصر « اجتذبه طه حسين الى
دائرته التثقيفية العملية ، بعد أن أدخله من قبل في دائرته التثقيفية
النظرية ، فدعاه للاسهام بجهد في منشورات « دار الكاتب المصري »
التي كان يشرف على إصداراتها » (١٠٨) .

وكانت الأعمال المترجمة للويس عوض « تقدم نماذج ساحقة
للقيمة الأدبية والتمرد الإبداعي ، ففي الترجمة كان يعتبر أن النص
كائن حي ، ومن ثم لم يك يلتزم بالحرفية مثلما يفضل المترجمون

المحترفون ، وهو فى هذا كان يحاكى أستاذه طه حسين ، ومن قبله
رفاعة الطهطاوى فى اخراج المعنى فى قالب تألفه الأذن
المعاصرة » (١٠٩) .

وقد انقسم نشاطه الترجمى الى ثلاثة أشكال هى :

١ - الترجمة الباشرة :

وفىها يلتزم لويس عوض بالترجمة الحرفية للمتن ، وتبلورت
فى « فن الشعر » للشاعر الرومانى هوراس ، و « لهذا الكتاب
أهمية خاصة فى تاريخ النقد الأدبى فى العالم العربى ، لأن مقدمته
تطرح بقوة ووضوح قصة الصراع بين القديم والجديد فى اللغة
والأدب » (١١٠) . وقد صدر ضمن سلسلة الروائع التى كانت
تصدرها مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٥ .

« برومتيوس طليقا » (القاهرة : مكتبة النهضة المصرية
١٩٤٦) للشاعر برس شلى ، وهى مسرحية شعرية ، أو دراما
غنائية كما يسميها لويس عوض ، ذات فصول أربعة ، وقدم لها
بمقدمة كانت فى حينها دراسة متميزة عن الحركة الرومانسية
مقدماتها وملاساتها الفكرية والاجتماعية .

« صورة دوريان بخراى » . للكاتب الانجليزى أوستكار وايلد
(القاهرة : دار الكاتب المصرى ١٩٤٦) ، استهلها لويس عوض

بمقدمة « استفزازية » على حد تعبير ماهر شفيق فريد (١١١).
تنتهى بقول أوسكار وايلد « لا نفع فى الفن إطلاقا » .

وقد أسهم لويس عوض فى مشروع نقل مسرحيات وليم شكسبير الى اللغة العربية ، فقام بترجمة المسرحية الكوميديّة « خاب سعى العشاق » (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٠) ، وفى هذه المسرحية لم يقتف الاثر الاصلى كلمة كلمة ، وإنما كان يحافظ على معطيات المعانى وايحاءاتها وان حملها كلمات أخرى تتفق مع الأصول (١١٢) .

ثم ترجم مأساة شكسبير للمسرح القومى « انطونيوس وكليوپاترا » (القاهرة : دار الكاتب العربى ١٩٦٧) ثم جمعت هذه المسرحية مع مسرحية « خاب سعى العشاق » وصورتا حديثا عن الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٨٩) فى كتاب واحد بعنوان « البحث عن شكسبير » .

وفى مجال النقد ترجم لويس عوض أهم نصوص النقد الأدبى التى عرفت فى تاريخ الثقافة الغربية ، فأصدر الجزء الأول من « نصوص النقد الأدبى عند اليونان » (القاهرة : دار المعارف ١٩٦٥) ، وفيه ترجم مختارات من محاولات « ايون » و « الجمهورية » ومسرحية « الضفادع » لأرسطو فانيس ، بالإضافة الى معجم كلاسيكى رتبّه أبجديا ولم يتبعه بجزء آخر .

وترجم للشاعر اليونانى اسخيلوس ثلاثيته المسرحية « الأورستيا أجامنون » ١٩٦٦ ، ثم « حاملات القرايين » ١٩٦٨ ،

و « الصافحات » ، ثم نشرت الثلاثية فى كتاب واحد عام ١٩٨١ عن
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، نظرا لوحدها المسرحية مع المحافظة
على مقدمتها التى توضح بنية المسرح اليونانى القديم ، وكانت
الترجمة من اليونانية الى العربية .

وترجم لويس عوض للشعاع والأديب الانجليزى صمويل
جونسون « الوادى السعيد » (القاهرة : دار المعارف ، سلسلة
أقرأ ، ١٩٧١) وهى تمثل ما قصد اليه لويس عوض من تقديم
أعمال نموذجية لكافة المدارس الأدبية . . . فهى تمثل كلاسيكية القرن
الثامن عشر .

وقد كان منهج لويس عوض فى الترجمة « هو الالتزام بالنص
الأصلى من حيث المعنى ثم التحرر من خيى الصياغة كترجمته
مسرحيات شكسبير : « خاب سعى العشاق » و « أنطونيو
وكليوباترا » .

٢ - الترجمة غير المباشرة :

هناك بعض الأعمال التى لم يترجمها لويس عوض فقط ، وإنما
هى تلخيص اطلاعاته على منابعها وأصولها فى اللغة الانجليزية ،
بالإضافة الى فكره وتصرفه وذوقه الخاص وهى :

« فى الأدب الانجليزى الحديث » (القاهرة : مكتبة الأنجلو
المصرية ١٥٩٠) ، وهو عبارة عن مقالاته التى كان ينشرها فى مجلة
« الكاتب المصرى » بين عامى ٤٦ ، ١٩٤٧ ، ويحتوى هذا الكتاب
على مدخل تضمن دعائم منهجه ، ثم أتبعه بمقالات عن اسكار وايلد ،
وبرنارد شو ، ه . ج لورنس ، و ت . س اليوت ، كما أنه خلاصة
قراءاته فى أعمال انجليزية .

« الاشتراكية والأدب » (بيروت : دار الآداب ١٩٦٣) ويضم هذا الكتاب قسما بعنوان « الاشتراكية والأدب » ثم قسما آخر بعنوان « لقاء مع أدب أوروبا الجديد » قدم فيه صورة حية لهذا الأدب بعد أن اكتشف - على حد قوله - تخلفنا عن متابعته (١١٣)، ويكتب عن جون شتاينبك ، ومايكوفسكى وباسترناك وهمنجواي .

« المسرح العالمي من اسخيلوس الى آرثر ميللر » القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٤ قدم فيه تلخيصا لسبع وثلاثين مسرحية « تكشف عن التنوع المنهجي والتنوع التاريخي ، مختلفة الشكل والأسلوب في تطور الدراما الغربية » (١١٤) .

« دراسات أوربية » (القاهرة : دار الهلال ، ١٩٧١) وهو عبارة عن مجموعة مقالات عنوانت كالاتي : رحلة في الماضي والحاضر ، ميشيل بيتور ، الوجودية بلا دموع : كير كجارد ، ضيف عظيم : أندريه مالرو ، صديقان كبيران : أناطول فرانس وفيكتور مرجريت ، في فلسفة الفن : ايفور ريتشاردز ، جان جنييه : السود ، الخدمات : الشرفة ، مرايا الشر السبع ، برتراند رسل : الطب والغفاريات ، ثورة الفلك : عمر الأرض .

« أقتنعة أوربية » (القاهرة : دار مطابع المستقبل ، الفجالة ، ١٩٨٦) قدم فيه لويس عوض دراسات عن بوخته ومسرحه ، وبرخت ، وآرثر ميللر ، وتشيكوف ، وكارلو جولدوني ، ودينس ديدور ، وأدمون بروستان ، ويداندلو ، وجان جيروود ، وبول كيلوديل ، ونوبل كوارد ، وجان أنوي ، وهنري ميلر ، تاس اليوت وتوم ستوربارد ، بيتر شيفر ، وقدم فصولا عن أراجون وبابلو بتردوار ، وفولتير .

٣ - الدراسات الموازنة :

وفي مجال الدراسات الموازنة أولع لويس عوض ولعا كبيرا بها ، فقدم : « أسطورة أوريسيت والملاحم العربية » (القاهرة : دار الكتاب العربي ١٩٦٨) ، وفيه قارن لويس عوض بين ثلاثية « الأورستيا » لأسخيلوس بملحمة « الزير السالم » ، وقد اجتهد أن يبين - على حد قوله - ما هنالك من وشائج قوية بين أسطورة أوريسيت الهندية الأوربية ، وبين أسطورة شهيرة من الأساطير العربية هي محور ملحمة « الزير سالم » (١١٥) .

وفي تصورنا أن ما قام به خطأ من حيث المبدأ ، لأن هذا التوجه لا يخضع لظاهرة التأثير والتأثر ، وهي شرط قيام الدراسات المقارنة عند المدرسة الفرنسية .

ويعد كتابه عن أسطورة أوريسيت والملاحم العربية ، ربما من أسوأ ما كتب في الدراسات المقارنة ، فخياله يجمع به ويحل محل الدرس العلمي المتأنى ، بل محل حسن الإدراك العادي .

« على هامش الغفران » (القاهرة : دار الهلال ١٩٦٦) ، وفي هذا الكتاب أقام لويس عوض موازنة بين « رسالة الغفران » للشاعر العربي « أبي العلاء المعري » و « الكوميديا الإلهية » للشاعر الإيطالي دانتي الليجيري ، وضم الكتاب موضوعات : على هامش الغفران ، نعيم هوميروس ، جحيم هوميروس ، الشغراء في الآخرة ، شيء من التاريخ ، كلمة عن ابن القارح ، رسالة الغفران ، نعيم المعري ، الكوميديا الإلهية : الجحيم ، الكوميديا الإلهية : الفردوس ، ويقع الكتاب في ١٧٨ صفحة من القطع الصغير .

والعابسون « كتب عن يحيى حقي ، وعن « السمان والخريف »
لنجيب محفوظ . وينهى الكتاب بقسم بعنوان « فيلو هيلاس »
كتب ثلاثة مقالات عن أستاذ الكلاسيكيات محمد صقر خفاجة :

« مقالات في النقد والأدب » (القاهرة : مكتبة الأنجلو
المصرية ، ١٩٦٥) ويقسم الكتاب الى أربعة أقسام : الأول بعنوان
« الأدب والمجتمع » ، كتب عن ابن خلدون ، وأحمد لطفى السيد ،
والعقاد ، والفكرة الاشتراكية ، وسلامة موسى ، الرائد الذى أيقظ
العقول ، والمؤرخ شفيق غربال ، وعبد اللطيف أحمد على ، ومعنى
الواقعية عند مفيد الشوباشي ، والأدب الشعبى عند رشدى صالح ،
والثقافة الاشتراكية من خلال سياسات الدكتور عبد القادر حاتم .
أما القسم الثانى بعنوان « فى الشعر » كتب عن صلاح
عبد الصبور ، وبشر فارس ، وحسين عفيفي ، وثروت عكاشة
مترجما لجبران . والقسم الثالث « فى المسرحية » كتب عن توفيق
الحكيم ، ورشاد رشدى ، ونعمان عاشور وطفى الخولى وسعد
الدين وهبة ، ولوركا ، وعبد الرحمن الشرقاوى ، وكتب فى القسم
الرابع « فى القصة » عن يحيى حقي ، ونجيب محفوظ ، ويوسف
ادريس ومصطفى محمود .

« الثورة والأدب » (القاهرة : دار الكاتب العربى ، ١٩٦٧) ،
ويقسم هذا الكتاب الى أربعة أقسام : الأول بعنوان « أدباء
اشتراكيون » وفيه كتب عن محمد مندور ، وبدر شاكر السياب ،
أندرية بارلسو ، والثانى بعنوان « ميثافيزيقيات » كتب عن صلاح
عبد الصبور ونجيب محفوظ ، والثالث بعنوان « الثورة والثقافة »
كتب فيه عن التأليف والترجمة والنشر ومجلات وزارة الثقافة
والموسم المسرحي ، وما يجرى فى المسرح المصرى : رشاد رشدى
وأحمد سعيد وسعد الدين وهبة ، ويوسف ادريس ، والفريد فرج ،

وتوصيات لهيئة المسرح وتوفيق الحكيم ، ومجلة (طور) .
أما القسم الرابع « الأدب والفولكلور » فكتب عن الأدب الأفريقي ،
والأدب الأسود ، والأدب الأندونيسي ، والأدب اللاتيني ، وأدب
الكواكب أو الخيال العلمى .

« الحرية ونقد الحرية » (القاهرة : مؤسسة التأليف والنشر ،
١٩٧١) ، كتب فيه عن طه حسين غميذا ووزيرا ، وتوفيق الحكيم ،
وصلاح عبد الصبور ، حسين عفيفى وأنيس منصور ، وأحمد
بهجت ، وأنور المعداوى رافض الحياة ، وعن محمد غنيمى جلال
بمناسبة رحيله ، وعلى الراعى ، مع توصيات للمسرح المصرى
وللكتاب العرب .

« ثقافتنا فى مفترق الطرق » (بيروت : دار الآداب ، ١٩٧٤) ،
كتب فيه فصولا متنوعة عن العقل والنقل وأمية المتعلمين ،
وديمقراطية التعليم ، والفولكلور ، والرجعية والاستعمار ، ومجدى
وهبة ، ورومانسية محمود حسن اسماعيل الجديدة ، وكتب عن
ديوان « شجر الليل » لصلاح عبد الصبور ، وأمل دنقل ،
وعبد الرحمن الخميسى ، وطه حسين ، واللغة ومدارس التعبير ،
والترجمة ، وتطور التعبير الأدبى ، وثورة اللغة .

« دراسات أدبية » (القاهرة : دار المستقبل العربى ، ١٩٨٩) ،
ويعد الكتاب خاتمة المطاف النقدى ، وقد قسمه لويس عوض أربعة
أبواب ، الأول : عن العقاد تأملات فى أدبه ، وموقفه من روح
الحضارة ، ومبدأ المساواة والديمقراطية والثراث ، والباب الثانى
عن توفيق الحكيم وتشاؤمه ، بالإضافة الى مقالين عن الدكتور محمد
القصاص وتقديمه للفكر الوجودى ، والباب الثالث « الشنفر
والشعراء » كتب فيه عن صلاح عبد الصبور وأحمد حجازى فى
رحلته الباريسية ، ومحمد ابراهيم أبو سنة ، وصلاح جاهين ،

ثانيا : النقد :

ترك لويس عوض نتاجا نقديا تمثل في كتبه التي جمعت مقالاته النقدية التي نشرها على صفحات الجرائد والمجلات ، وشملت دراسات في الشعر والمسرح والقصة بدأت بـ « دراسات في أدبنا الحديث » (القاهرة : دار المعارف ١٩٦١) ، وضم هذا الكتاب دراسات في المسرح . فكتب عن : المسرح المصري الفرعوني ، وتوفيق الحكيم وأسطورة ايزيس ، كما ساجل مندور حول الحكيم والفرق بين التراجيديا والكوميديا ، وكتب عن مسرح يوسف ادريس ، وفتحى رضوان ، والفريد فرج ، وعثمان جلال مترجما لمولييه ، وفي دراساته عن الشعر كتب عن أبى ماضى ، وعبد الرحمن الخميسى ، وعبد القادر القط ، وصلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطى حجازى ، ومصطفى بهجت بدوى ، وثروت عكاشة مترجما لجبران ، وفي جانب القصة كتب عن يحيى حقي ، ويوسف ادريس ، واحسان عبد القدوس ، وشكرى عياد .

« دراسات عربية وغربية » (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٥) كتب فيه عن الاشتراكية والأدب ، وعن سيرة العقاد وموته ، وعن كاتب ياسين ، ومحمد دياب من أدباء الجزائر ، ثم كتب تحت عنوان « غار الشعراء » عن عزيز أباظة وعقدة المعلقات ، وجبران ، وثروت عكاشة ، ويوسف الشارونى « صاحب « المساء الأخير » ، ونازك الملائكة ، وثورة العروض ، وعن الشاعر الأمريكى روبرت فروست ، والانجليزى لويس ماكنيس ، وتحت عنوان « فى المسرح المصرى » كتب عن أثر تشييكوف على المسرح القومى ، وعن الموسم الغربى الذى جمع بين توفيق الحكيم ومصطفى محمود ، وأحمد حمروش ، وشكسبير والفريد فرج ، ولطفى الخولى وآرثر ميللر ، وبرخت ، وسعد الدين وهبه ، وصلاح حافظ وبمعنوان « المبتسمون

ونصار عبد الله ، ومحمد مهران السيد ، وبدر توفيق ، وعفيفي مطر ، وفاروق شوشة ، وملك عبد العزيز ، وحسين عفيفي ، والباب الرابع عن الثورة والثقافة ، ومذكرات ثروت عكاشة ، والخيال التسياسي ؟ وكتاب عن « مقهى الحياة » لسمير سرحان ، وثلاثة دواوين لبدر الديب .

وقد لاحظ الباحث على هذه الأعمال النقدية التي تابع لويس عوض فيها حركة الأدب العربي المعاصر ، كان ازدهارها الكبير في فترة الستينيات برفقة ازدهار المسرح والشعر ، كما أنها افتقدت روح التأليف والأسس الموضوعية ، لأنها في مجملها عبارة عن مقالات نقدية التي نشرت في الصحف والمجلات .

* الإبداع :

يعد جانب الإبداع تعبيراً حقيقياً عن عالم لويس عوض الفكري والانساني والفني ، وكشفاً عن مبادئه وقيمه الروحية والنفسية ، اذ يعد حصاد حالاته التي تتمخض عن الصراع والغليان والتساؤل والرغبة في الحلم ، يقول لويس عوض : « ان ما يسمى لدى النقاد بكتاباتى الابداعية من شعر ونثر هو ثمرة القلق الحاد الذي يصيبني في الأزمات الكبرى ، مما يشبه الانفجار الوجداني العميق » (١١٦) .

وثورات الإبداع والخلق التي انتابت لويس عوض حدثت في لحظات أزمات حادة فكرياً وحياتياً ، يعاني ويلاتها ، فهي توازي مراحل انتقال قلقه ، وحاسمة في حياة مصر ، سنوات القلق والغليان طوال فترة الأربعينات وحتى ثورة ١٩٥٢ .

ويتبلور نتاجه الإبداعي في مجالات الشعر والمسرح والرواية في عمل واحد من هذه الاتجاهات الفنية الثلاثة ، ففي الشعر أعطى

ديوانا وحيدا » بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة «
(القاهرة : مطبعة الكرنك ، ١٩٤٧) ، وقد كتبت قصائد هذا
الديوان بين ١٩٣٨ - ١٩٤٠ أثناء وجوده بكامبريدج بالانجلترا .

وقد تصدر الديوان بمقدمة نقدية تكشف عن رؤية لويس
عوض للعديد من القضايا الفنية المتعلقة ، وتعد هذه المقدمة بياناً
صدامياً مغلفاً بروح الثورية والتمرد ، دعا فيها الى القطيعة مع
الموروث الشعري ، وقد افتتحه بقوله « حطموا عمود الشعر » ،
وقصائده في مجموعها نصوص تجريبية تحمل رؤية تقديمية مغايرة
للسائد المألوف آنذاك ، وتؤكد هذه النصوص من خلال تواريف
كتابتها المدونة في نهايات القصائد أنها الارهاصات المبكرة لحركة
الشعر الحديث .

وأهمية « بلوتولاند » لا تكمن في ذاته ، بقدر ما تمكن في
الآثر الذي أحدثه ، ليؤكد شرعية التجاوز ، ويعطي بذلك وجها آخر
للإبداع ، ويشير غالى شكرى الى أهمية « بلوتولاند » بقوله :

« ليست أهمية بلوتولاند ذات طابع تاريخي ،
ولكنها ذات طابع موضوعي ، فلعلها من حيث
النماذج الشعرية للقصائد ، ومن حيث المستوى
العلمي الاكاديمي للمقدمة ، لا تقدم امثلة على
درجة عالية من النضج والعمق . ولكنها من حيث
الفعالية الايجابية المثمرة ، انعطفت بتاريخنا
الشعري منعطفا جديدا للغاية ، وفتحت بابا
سرعان ما دخل منه الشعراء الموهوبون الذين
راحوا يجددون لنا ألوان الحياة والجنانها . » كما
أراد لويس عوض ، وأرادت من قبل الرحلة

الحضارية التي كنا نجتازها منذ حوالي عشرين

عاما « (١١٧) .

وفي مجال المسرح كتب مسرحية واحدة « الراهب » (القاهرة : دار ايزيس ، ١٩٦١) . وهي مسرحية تاريخية : «استكشاف لفترة مهمة من تاريخنا القومي » (١١٨) ، اذ لجأ الى مرحلة تاريخية « لم يلفت اليها المؤرخون ، متقبا عن أمجادها ، هادفا الى بعثها في أذهان ونفوس القراء » (١١٩) . فالمسرحية على حد تعبير لويس عوض « تتناول الثورة الاستقلالية التي نشبت في الاسكندرية عام ٢٩٦ ميلادية ، بزعامه الوالى الرومانى لوشويسوس . دوميتوس دومتانوس ، والذي لقبه الاسكندرنيون بأخيل » (١٢٠) .

ومسرحيته تتكون من ثلاثة فصول ، كتبها لويس عوض ما بين القاهرة ومربى مطروح ، وهي مهداة الى آبار الصحراء الذين حفظوا مصر من روما وبيزنطة ، ولم تكن هذه المسرحية بالغة الامتاع (١٢١) ، واذا شئنا التعرض للقيمة الفنية للمسرحية « نستطيع أن نقول : انها متواضعة للغاية ، فالشخص عباره عن رموز ، أو علامات .. ومن ناحية المضمون فقد وقعت المسرحية في تناقض جوهري وأصيل يجعلها الخلاص دينيا » (١٢٢) .

ورجل لويس عوض وترك مسرحية لم تنشر في حياته ، بعنوان « محاكمة ايزيس » التي كتبها عندما عينه كريم نابت مستشارا صحفيا للملك (١٢٣) ، وكان ذلك عام ١٩٤٦ ، وهي عبارة عن نص تجريبي « مسروجية » لم ينشرها لويس عوض في حياته ، وقدم مبررا لعلم نشرها بقوله : « انى أهملت نشر العنقاء ومحاكمة ايزيس لسببين : أولهما أن نشرهما في عهد الملكية كان أمرا بعيد الاحتمال في زمن صودرت فيه « المعتذرون في الأرض »

وهي فيما أرى أقل استفزازا للمعهد البائد من هذين الكتابين ،
وثانيهما أنى بقدر اطمئنانه الى عمل كمعلم وناقد كنت أحجل
دائما من عمل كفنّان » (١٢٤) .

وأوصى لويس عوض غالى شكرى بنشرها بعد موته ، والتزم
غالى شكرى بالوصية ، ونشرها في ذكراه الثانية بمجلة « القاهرة »
العدد ١١٨ سبتمبر ١٩٩٢ ، وأحدث الوفاء بالمعهد جوا من التوتر
والنزاع والخلاف حول صحة نسبة هذا النص الى لويس عوض ،
وانقسم الأدباء والنقاد والمثقفون الى فريقين : فريق يؤكد شرعية
النص للويس عوض ، وعلى رأسه غالى شكرى ، وفريق يرى أن
النص لا ينتسب الى لويس عوض ، ونسبته التي أطلقها غالى شكرى
ملفقة ، ويمثل هذا الزعم رمسيس عوض شقيق لويس عوض ،
ودارت المعركة على صفحات الجرائد والمجلات بدءا من تاريخ
نشرها .

والحقيقة التي نذهب اليها أن نص « محاكمة ايزيس » ابن
شرعى للويس عوض باعترافه الذى أوردناه في تقرير عدم نشرها ،
وقوله : « هذه هي الفترة العصيبة التي كتبت فيها ديوانى
« بلوثولاند » وكتبت فيها « العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح » وكتبت
فيها كتابين لايزالان مخطوطين فى أدراجي أحدهما كتاب صغير
اسمه « محاكمة ايزيس » وهو كوميديا رمزية من فصل
واحيد » (١٢٥) .

وفى الابداع الروائى شارك لويس عوض بنتاجه ، فكتب
روايته « العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح » (بيروت : دار الطليعة
١٩٦٦) ، وكتب عام ١٩٤٦ ، ١٩٤٧ « بين القاهرة وباريس »
ولكنها لم تنشر الا بعد عشرين سنة ١٩٦٦ ، والسبب فى تأخير

صدرها « يرجع الى الشعب الذى أحدثته الرقابة حينذاك ، وهى رواية ضد العنف لا ضد الماركسية » (١٢٦) .

وقد صدرها لويس عوض بمقدمة طويلة ، وتلك عاداته فى معظم مؤلفاته ، « فى مثل مقدمات برنارد شيسو لبعض مسرحياته » (١٢٧) .

ويذكر لويس عوض فى مقدمة الرواية أنه كان يعد البعثة لنشرها فى جريدة الجمهورية القاهرية التى كان يشرف على صفحة الأدب فيها. قبل ١٩٥٥ ، ليرى ما كان يمكن أن يحدث للبلاد لو أن جماعة مؤمنة بالعنف كالشيوعية استولت على مقاليد السلطة فى مصر بدلا من الثورة البيضاء (١٢٨) .

وتمتزج فى الرواية « جدائل فكرية متشعبة هى مزيج من اللاهوت المسيحي والفكر الماركسي ، والتراث الفرعوني ، وأساطير الاغريق ، وصوفية د. ه. لورنس الجنسية ، ومواصفات الرواية القوطية المحافلة بالأحداث » (١٢٩) .

ولكن هذه الرواية « لا تختلف فى قيمتها عن ديوان «بلوتولاند» معرفة واسعة ودراية ، بالأدوات قد لا تنهض قدرات الخلق والابداع لتكون ندا لها » (١٣٠) .

لقد قصرنا حديثنا فى عرضنا لنتاجه على منجزه فى الترجمة والنقد والابداع ، لأنهم يمثلون الدائرة التى يتحرك داخل اطارها بحثنا ، ويمثلون عصب المادة التى تنطلق منها قضاياها ، والتى تتناولها الفصول التالية .

ونظرا لأهمية كتابة « مقدمة فى فقه اللغة العربية » ، ١٩٨٠ ، الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، وما أثاره هذا الكتاب من

تحريك الرأي العام الثقافى والشعبى ، رأينا من الأهمية عرضه
للقارىء حتى يقف على محتواه .

يقع كتاب « مقدمة فى فقه اللغة العربية » فى ستمائة وست
وخمسين ورقة من القطع المتوسط ، وقد قسمه لويس عوض اثنى
عشر فصلا جاءت كالتالى : الفصل الأول : بعنوان « العرب ولغتهم » ،
والثانى : « مشكلة اللغة ونظرية اللوجوس » ، والفصل الثالث :
« أدوات البحث الفيلولوجى » ، والفصل الرابع : « فقه اللغة
المقارنة » ، والفصل الخامس : « فى الفونطيقا المقارنة والمورفولوجيا
المقارنة » ، والفصل الثامن : « أعضاء الجسم » ، والفصل التاسع :
« أسماء الحيوانات » ، والفصل العاشر : « أسماء الطيور والأسماء
والزواحف والحشرات » والفصل الحادى عشر : « أسماء النبات » ،
والفصل الثانى عشر : « أسماء الطبيعة » .

وفى هذا الكتاب أراد لويس عوض أن يثبت أن اللغة العربية
تنتمى الى نفس الأصول التى تنتمى اليها مجموع اللغات الهندية -
الأوربية ، وعرض فيه الصراع بين الفرق الدينية .

وقد صودر هذا الكتاب بموجب مذكرة قدمتها ادارة البحوث
والنشر بالأزهر بتاريخ ١٩٨١/٩/٦ الى جهات أمن الدولة لمصادرة
الكتاب على أنه يحوى تهجما على اللغة العربية والدين الاسلامى ،
وتمت مصادرته فى ١٩٨٢ .

وللباحث رأى فى مصادرة الكتاب ، يؤكد أن مصادرة
الكتاب « مقدمة فى فقه اللغة العربية » لم تكن حلا أمثل لمعالجة
قضايا فكرية أو لغوية ، حيث ان الكتاب ظل معروضا للبيع فى
مكتبات الهيئة المصرية العامة للكتاب ما يقرب من عامين ، باعت منه

الهيئة ما يقرب من ألف نسخة من كمية المطبوع . اذن فالكتاب قد تداول بصورة واضحة مما يجعل المصادرة أمرا عديم الجدوى .

وقد تسببت المصادرة في تداول الكتاب بصورة تشبه التشبهى ، فكان من الموضوعية أن يبقى الكتاب ويناقش بموضوعية في اطار التحليل والبحث العلمى المستنير ، حتى يقف القارىء - غير المتخصص - من أفكار الكتاب موقفا صحيحا ، ويقف على الصواب والخطأ ، خاصة وأننا ننصح بالمفكرين والعلماء والباحثين فى شتى المجالات ، القادرين على محاوره لويس عوض فكريا وعقليا وثقافيا ، والتعامل مع كتابه حجة بحجة ورأيا برأى .

وأما أن نستعصى السلطة على الفكر، وأن نرفض ولا نناقش ، ثم نصادر ، فذلك يؤدى فى النهاية الى العقم الفكرى ، وأن نقف ثابتين فى أماكننا ، والحياة تخطو خطواتها للأمام ، يفنى الانسان ، ويبقى فكره . يقول أ . ف . ستون : « ان الأفكار ليست فى هشاشة البشر ، فهى غير قابلة للكسر ، وهى لا يمكن أن ترغم على شرب السم ، لقد عرف سقراط أن أفكاره سوف تحيا بعد موته ، وكذلك مثله ، ولكن أثينا سوف تحمل عار موته » (١٣١) .

كانت هذه اطلالة على انتاجه حتى يقف القارىء على جهده وعطائه ، وسوف نناقش هذا النتاج فى مواضعه حسبما يتطلب السياق ، وهذا ما تكشف عنه الصفحات التالية من البحث . .

هوامش الفصل الأول :

- (١) انظر : لويس عوض : أوراق العمر سنوات التكوين ، القاهرة : مكتبة مدبولي ، ١٩٨٩ ، ص ٢٩ .
- (٢) انظر : لويس عوض يشهد ، أدب ونقد ، العدد ٥٧ ، مايو ١٩٩٠ ، ص ٥٧ .
- (٣) ليس عوض : أوراق العمر سنوات التكوين ، ص ١٢ .
- (٤) انظر : السابق ، ص ١١٩ وما بعدها .
- (٥) السابق ، ص ٢١٢ .
- (٦) السابق ، ٢١٧ .
- (٧) انظر : السابق ، ص ٢٦٩ .
- (٨) السابق ، ص ٢٨١ .
- (٩) انظر : السابق ، ص ٣٩٧ .
- (١٠) انظر : السابق ، ص ٤٤١ .
- (١١) انظر السابق ، ص ٤٧٤ .
- (١٢) السابق ، ص ٦٢١ .
- (١٣) انظر : نبيل فرج : مجلة الثقافة الجديدة ، يونيو ١٩٩٠ ، العدد ، ص ٢٦ .
- (١٤) انظر : لويس عوض يشهد ، أدب ونقد ، ص ٦٧ .
- (١٥) السابق ، ص ٧٥ .
- (١٦) انظر (لويس عوض يشهد ، أدب ونقد ، ص ٨٨ .
- (١٧) انظر : الثقافة الجديدة ، العدد ٢٦ ، يناير ١٩٩٠ ، ص ١٦ .

- (١٨) غالى شكرى : لويس عوض ومراوغة التاريخ ، مجله العاصره ، العدد ١١٢ ، ١٥ فبراير ١٩٩١ ، ص ١٠ .
- (١٩) السابق ، ص ١٠ .
- (٢٠) لويس عوض ، أوراق العمر سنوات التكوين ، ص ٢٨ - ٤٩ .
- (٢١) لويس عوض يشهد ، ص ٥٧ .
- (٢٢) السابق .
- (٢٣) لويس عوض : أوراق العمر سنوات التكوين ، ص ٥٧١ .
- (٢٤) السابق ، ص ٧٢ .
- (٢٥) السابق ، ص ٦٦ - ٧٠ .
- (٢٦) السابق ، ص ١١٨ .
- (٢٧) السابق ، ص ١٩ .
- (٢٨) السابق ، ص ٢٨٢ .
- (٢٩) انظر : السابق ، ص ٢٨٢ .
- (٣٠) د. محمد عبد المطلب : قراءة أولى فى أوراق العمر ، مجلة القاهرة ، العدد ١١٢ ، ١ فبراير ١٩٩١ ، ص ١٤٣ .
- (٣١) انظر : السابق ، ص ١٤١ .
- (٣٢) لويس عوض : أوراق العمر سنوات التكوين ، ص ٦٢ .
- (٣٣) السابق ، ص ٦٢ - ٦٣ .
- (٣٤) السابق ، ص ٦٣ .
- (٣٥) السابق : ص ٦٤ .
- (٣٦) السابق .
- (٣٧) انظر : د. محمد عبد المطلب : قراءة أولى فى أوراق العمر ، ص ١٤٢ .
- (٣٨) انظر : لويس عوض : أوراق العمر سنوات التكوين ، ص ٥٦٩ .
- (٣٩) السابق ، ص ٥٧٠ .
- (٤٠) السابق ، ص ٥٧٩ .
- (٤١) السابق ، ص ٥٨٦ .
- (٤٢) السابق ، ص ٥٨٥ .
- (٤٣) السابق ، ص ٥٨٤ .

- (٤٤) انظر : الفريد فرج وآخرون : لويس عوض مبتكرا ونقادا ومبدعا ،
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠ ، ص ٧٣ .
- (٤٥) انظر : محمد عوده : لويس عوض مبتكرا ونقادا ومبدعا ، ص ٨ .
- (٤٦) محمد برادة : محمد مندور وتنظير النقد العربي ، القاهرة : دار
الفكر للدراسات للنشر والتوزيع ١٩٨٦ ، ص ٣٠ .
- (٤٧) لويس عوض يشهد ، إنيب وتقد ، ص ٦٨ .
- (٤٨) السابق ، ص ٦٤ .
- (٤٩) لويس عوض : دراسات في النقد الأدبي ، القاهرة : مكتبة الأنجلو
المصرية ١٩٦٦ ، ص ٩٣ .
- (٥٠) لويس عوض : أوراق العمر سنوات التكوين ، ص ٢٧٠ .
- (٥١) لويس عوض : دراسات أدبية ، القاهرة : دار المستقبل العربي ١٩٨٦ ،
ص ٢٤ .
- (٥٢) لويس عوض ، « المجلة » ، العدد ١٦٠ ، إبريل ١٩٧٠ ، ص ٧٨ .
- (٥٣) لويس عوض : دراسات عربية وغربية ، ص ٢١ - ٢٢ .
- (٥٤) انظر : لويس عوض : مصر والحرية مواقف سياسية ، بيروت : دار
الكتاب اللبناني ، ١٩٧٧ ، ص ٩ .
- (٥٥) السابق ، ص ٢٤ .
- (٥٦) انظر : شوقي ضيف : مع العقاد ، القاهرة : دار المعارف ١٩٨٥ ،
ص ٤١ .
- (٥٧) لويس عوض : مصر والحرية مواقف سياسية ، ص ١٦ .
- (٥٨) السابق ، ص ٢٦ .
- (٥٩) السابق ، ص ٧ .
- (٦٠) انظر : لويس عوض : دراسات أدبية ، ص ٢٥ .
- (٦١) عباس محمود العقاد : الفصول ، بيروت : دار الكتاب اللبناني ١٩٨٢ ،
ص ٣٦١ .
- (٦٢) لويس عوض : دراسات في النقد والأدب ، ص ٩٣ - ٩٤ .
- (٦٣) انظر : لويس عوض : الاشتراكية والادب ومعتقدات أخرى ، القاهرة :
دار الهلال ، مايو ١٩٦٨ ، ص ٧ .

- (٦٤) السابق ، ص ٦٣ .
 (٦٥) أنظر السابق ، ص ١٦٤ - ١٦٥ .
 (٦٦) السابق ، ص ٩ - ١٠ .
 (٦٧) عبد المجيد شكرى : الاشتراكية والأدب ، مجلة القاهرة ، المجلد ١١٣ ،
 ١٩ فبراير ١٩٩١ ، ص ١٤٦ .
 (٦٨) السابق .
 (٦٩) لمزيد من التفاصيل والايضاح : راجع : محسن عبد الخالق : المنهج
 للنقدى عند لويس عوض ، الفصل الأول .
 (٧٠) عباس محمود العقاد : الديوان فى الأدب والنقد ، القاهرة : دار الشعب
 ١٩٥٠ ، ص ٤ .
 (٧١) لويس عوض : يلو تولاند وقصائد أخرى من شعر الحاضر ، القاهرة ،
 الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩ ، ط ٢ ، ص ٩ .
 (٧٢) لويس عوض : الأهرام ، ١٩٦٨/٧/١٩ .
 (٧٣) لويس عوض يشهد ، أدب ونقد ، ص ٦٢ .
 (٧٤) لويس عوض : أوراق العمر سنوات التكوين ، ص ٤٦٣ - ٤٦٤ .
 (٧٥) لويس عوض : دراسات فى الأدب والنقد ، ص ٢٠ .
 (٧٦) لويس عوض يشهد ، أدب ونقد ، ص ٦٠ .
 (٧٧) سلامة موسى : الأدب للشعب ، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ١٩٥٦ ،
 ص ٥ .
 (٧٨) لويس عوض : الاشتراكية والأدب ، ص ٨ .
 (٧٩) لويس عوض : « مجلة الصياد » اللبنانية ، ٢٤ أكتوبر ١٩٩٦ ، نقلا
 عن : محسن عبد الخالق : المنهج النقدي عند لويس عوض ، ص ٦٣ .
 (٨٠) لويس عوض : « المجلة » العدد ١٦٠ ، إبريل ١٩٧٠ ، ص ٦٠ - ٦١ ،
 نقلا عن السابق .
 (٨١) أنظر : شكرى محمد عياد : الرؤيا المقيدة ، القاهرة : الهيئة المصرية
 العامة للكتاب ، ١٩٧٨ ، ص ٩٤ .
 (٨٢) لويس عوض : أوراق العمر سنوات التكوين ، ص ٤٦٢ - ٤٦٣ .
 (٨٣) لويس عوض يشهد ، أدب ونقد ، ص ٦٨ .
 (٨٤) مجلة الاذاعة ١٩٥٨/٨/٢٣ ، نقلا عن محسن عبد الصالح : المنهج
 النقدي عند لويس عوض ، ص ٦٥ .

- (٨٥) لويس عوض : الاشتراكية والأدب ، ص ٦٢ .
- (٨٦) سلامة موسى : الدنيا بعد ثلاثين عاما ، القاهرة : مطبعة الجريدة ١٩٣٦ ، ص ١٩٦ .
- (٨٧) لزيد من التفاصيل والايضاح : راجع محسن عبد الخالق : المنهج النقدي عند لويس عوض ، الفصل الأول .
- (٨٨) لويس عوض : بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة ، ص ١٥ .
- (٨٩) لويس عوض يشهد ، أدب وتقدي ، ص ٥٩ .
- (٩٠) غالى شكرى : لويس عوض ومراوغة التاريخ ، ص ١٢ .
- (٩١) السابق .
- (٩٢) الأهرام ١٩٦٨/١٢/٢٠ .
- (٩٣) لويس عوض : الحرية وتقدي الحرية ، القاهرة : مؤسسة المؤلف والنشر ١٩٧١ ، ص ٢٣ .
- (٩٤) لويس عوض : الثورة والأدب ، ص ١٢ .
- (٩٥) لويس عوض : الأهرام ، ١٩٦٨/٩/٩ ، نقلا عن محسن عبد الخالق : المنهج النقدي عند لويس عوض ، ص ٤٤ .
- (٩٦) انظر : محسن عبد الخالق : المنهج النقدي عند لويس عوض ، ص ٤٥ .
- (٩٧) السابق ، ص ٤٥ .
- (٩٨) السابق .
- (٩٩) د. جابر عصفور : الثقافة الجديدة ، العدد ٣٦ ، نوفمبر ١٩٩٠ ، ص ٣٤ .
- (١٠٠) لويس عوض : العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح ، بيروت : دار الطليعة ١٩٦٦ ، ص ١٧ .
- (١٠١) انظر : لويس عوض : بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة ، ص ٣٦ .
- (١٠٢) جابر عصفور ، الثقافة الجديدة ، ص ٣٢ .
- (١٠٣) محمد برادة : محمد متنبور وتنظير النقد العربي ، ص ٤٩ .
- (١٠٤) لويس عوض : الثورة والأدب ، ص ١٠ - ٦٦ .
- (١٠٥) السابق .

- (١٠٦) السابق ، ص ١٢ - ١٤ .
- (١٠٧) جابر عنفلور ، مجلة الثقافة ، العدد ٢٦ ، نوفمبر ١٩٩٠ ، ص ٢٣ .
- (١٠٨) ابراهيم حمادة : عن مترجمات لويس عوض - مجلة القاهرة ، العدد ١١٣ ، ١٥ فبراير ١٩٩١ ، ص ٤ .
- (١٠٩) محمد عناني : لويس عوض في عيون النقاد ، مجلة القاهرة ، العدد ١١٣ ، ١٥ فبراير ١٩٩١ ، ص ٦٢ .
- (١١٠) لويس عوض : فن الشعر ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ ، ص ١٣ .
- (١١١) ماهر شفيق فريد : عن لويس عوض ، ص ٢٧ .
- (١١٢) انظر : ابراهيم حمادة : عن مترجمات لويس عوض الأدبية ، ص ٦ .
- (١١٣) لويس عوض : الاشتراكية والادب ، ص ٢٠٦ .
- (١١٤) ابراهيم حمادة : عن مترجمات لويس عوض الأدبية ، ص ٧ .
- (١١٥) انظر : لويس عوض : اضطراب أوريسيت واللامع العربية ، القاهرة : دار الكاتب العربي ١٩٦٨ ، ص ٥٥ .
- (١١٦) لويس عوض : أوراق العمر سنوات التكوين ، ص ٦٢٩ .
- (١١٧) غالى شكرى : شعرنا الحديث ٥٥ الى أين ؟ بيروت : منشورات دار الافاق الجديدة ، ١٩٧٨ ، ص ٣٦ .
- (١١٨) ماهر شفيق فريد : عن لويس عوض ، ص ٢٦ .
- (١١٩) سامح مهران : مسرحية الراهب ومشاكل العمل الاول ، ادب ونقد العدد ٥٧ ، مايو ١٩٩٠ ، ص ٥١ .
- (١٢٠) لويس عوض : الراهب ، القاهرة : شركة الاعلانات المسرحية ١٩٦١ ، ص ١٢٧ .
- (١٢١) انظر : ماهر شفيق فريد : عن لويس عوض ، ص ٢٦ .
- (١٢٢) سامح مهران : مسرحية الراهب ومشاكل العمل الاول ، ص ٥٢ - ٥٣ .
- (١٢٣) لويس عوض يشهد ، ادب ونقد ، ص ٧٤ .
- (١٢٤) لويس عوض : الغناء أو تاريخ حسن مفتاح ، ص ٤٢ .
- (١٢٥) السابق .
- (١٢٦) لويس عوض يشهد ، ادب ونقد ، ص ٧٤ .

- (١٢٧) ماهر شفيق فريد : عن لويس عوض ، ص ٣٦ .
- (١٢٨) انظر : لويس عوض : العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح . ص ٤٩ .
- (١٢٩) ماهر شفيق فريد : عن لويس عوض ، ص ٣٦ .
- (١٣٠) إبراهيم فتحى : المتقاه : لويس عوض ناقدًا للماركسية ، ابن ونقد العدد ٥٧ ، مايو ١٩٩٠ ، ص ٣٢ .
- (١٣١) نقلا عن : فصول ، خريف ١٩٩٢ ، ص ٢٧١ .

الفصل الثانى



بين الأصالة والمعاصرة

تطوّر العلاقة بين القديم والحديث على منطج كل مجتمع يسعى الى اعمال العقل فى كثير من الأزمنة ، فهى التغيير الحقيقى عن تطور الحياة والشعوب ، كما أنها علاقة تدل على تبدل الحضارات التى انتشرت على وجه الأرض .

وقد أخذت هذه العلاقة تتجسّد - فى مصر - بوضوح مع السنوات الأولى من هذا القرن ، حين بدأت الممارك الفكرية والأدبية تظهر على صفحات الجرائد والمجلات ، فقد أسهمت ثورة ١٩١٩ فى خلق تيارين فكريين وأدبيين متناقضين ، أحدهما سمي بالاتجاه « المحافظ » وهو يدعو الى الأخذ بالماضى والاعتداد به ويمثل هذا الاتجاه : مصطفى صادق الرافعى ، ومصطفى لطفى المنفلوطى ، وعبد الوهاب عزام ، وأحمد الزيات (١) .

وقد أصدر الرافعى كتابا مثل الصراع الفكرى الذى واجهه المحافظون ضد أصحاب النزعة التجديدية بعنوان : « المعركة بين القديم والجديد » .

أما الاتجاه الثانى : فقد عرف باسم « التجديدين » وهو اتجاه تمرد على النموذج التراثى بجعله مثلاً أعلى ، وخرج على فكرة الأخذ بالماضى ، وقد ساعد على خلق هذا التيار « تلك الروح التى خلقتها

الحرب العالمية الأولى ، ومن بعدها ثورة ١٩١٩ ، فشأن الحروب والثورات أن تزلزل القيم ، وتدعو الى التغيير ، وتدعو الى التطلع نحو الجديد » (٢) .

وكانت تداعيات ما عرف بدعوة « الجامعة الاسلامية » التي تبناها الامام جمال الدين الأفغانى ، وتلقفها من بعده مصطفى كامل وغيره ، قد أصبحت وقودا لمعركة كبرى حول « عروبة مصر » و « القومية العربية » و « القومية الاسلامية » التي سميت في تلك الحقبة (الجامعة الاسلامية) ، وكان مصطفى كامل وعبد العزيز جازيش رئيس تحرير « اللواء » من بعده ، من أشد المتحمسين لبقاء مصر تابعة للخلافة العثمانية .

وقد تقاعلت هذه الدعوات جميعا ، فادت الى ايقاف الوعي القومي لدى الجماهير ، وبلغ ذروته في الثلاثينيات التي شهدت معارك فكرية ضارية ، حيث فتح باب الجدل حول شخصية مصر بين العروبة والفرعونية وحضارة البحر المتوسط ، شارك في هذا الجدل أكبر أعلام الفترة : طه حسين ، وعباس محمود العقاد ، وسلامة موسى ، ومحمد حسين هيكل ، بالإضافة الى دعوة ساطع الحصري للقومية العربية احدى مفجرات الجدل في هذه القضية .

كما شهدت تلك الحقبة معارك جانبية بين العقاد وطه حسين حول خصوبة الثقافة الانجلوسكسونية ، التي دافع العقاد عنها ، وخصوبة الثقافة اللاتينية ، التي دافع عنها طه حسين ، وقد جرت هذه المعركة في مناظرة تحت عنوان : « لاتينيون وسكسونيون » (٣) .

فالصراع بين القديم والجديد سمة تكشف عن حيوية الحياة والثقافة والفكر وخصوبة العقل ، فان تفكر ونختلف فهذا دليل

قاطع على وجودنا ، أما أن نرضى ونسلم بما هو واقع ، لا تبحث
أو تفكر فيه ، وليس « في الامكان أبدع مما كان » فهذا ضد النشاط
الانسانى الخلاق القادر على المنع والعطاء ، والغاء للكينونة الانسانية
المعاصرة وعلاقتها الحقيقية بعصرها .

وقد كان كل فريق من الفريقين يتهم الآخر بالعداء والرفض ،
فقد « يزعم الجاحدون أن فى التجديد خروجاً على المألوف
والموزون . واستسلام الأدب القومى لفزو آداب دخيلة » (٤) ،
فى حين أن « التطرف فى الدعوة الى الجديد - على حد خطرهما
أحياناً - أقل ضرراً من الجمود والتحجر » (٥) .

ويرى لويس عوض « أن المشكلة متعلقة بصدام مدرسى
مفتعل ، بين أنصار القديم وأنصار الجديد . فأنصار القديم يحلو
لهم دائماً أن يصوروا أنصار الجديد رافضة ، ليس هذا فحسب ،
بل يتهمونهم بأنهم لم يستوعبوا التراث القديم ، وهذه التهمة
نجدها دائماً فى جميع بلاد العالم ، اتهام أنصار القديم لأنصار
الحديث ، ليس بأنهم رافضة فحسب - لأن الرفض نفسه شرعى -
بل بما هو أبعد من ذلك أحياناً » (٦) .

وقضية الصراع بين القديم والجديد شغلت فكر لويس عوض
منذ وقت بعيد ، يعود الى صباه كما يقول : « كنت أعذ نفسي لكى
أضيف صفحات الى الأدب العربى الحديث ، الى جانب تخصصى
الأكاديمى فى الدراسات الانجليزية ، فبرزت فى تفكيرى قضية
الصراع بين القديم والجديد ، وكانت هذه فى الواقع قضية المجتمع
المصرى بصفة عامة » (٧) ، و « اقترن اسمى خطأ وصواباً بالدعوة
الصارخة للجديد وبالعداوة الضارية للقديم » (٨) .

ولأن لويس عوض « نتاج معقد لتلاحق ثقافات متعددة » (٩) ، فهو تقدمي ، يؤمن بالتجديد والتطور في الفكر والأدب والسياسة والاقتصاد ، وتقدمي في القيم الاجتماعية والمفاهيم الدينية على حد تعبيره (١٠) .

ويجد لويس عوض ميرا للصراع بين القديم والحديث في ظل الارتباط بالزمن والحياة ، فيصرح بقوله : « مادامت الحياة تتغير ، ومادام المجتمع يختلف من عصر الى عصر في أشكاله وتركيبه الداخلي ، فالجدل حول القديم والحديث قائم ، وهو بمثابة التعبير الفكري للصراع الدائم بين قوى الشد وقوى اللبس في المجتمع والحياة » (١١) .

وفي تصور الدراسة أن التحدي الحضاري والثقافي والاجتماعي والسياسي والاقتصادي الذي يواجهنا - كأمة - في الفترة الراهنة من العصر الحديث ، يؤكد أن قضيتنا لم تعد هي الحفاظ على القديم فقط ، وحماية موروثنا من الضياع ، بل يجب أن نحمل وجودنا ذاته ، إذ إن الجمود والتخلف يقوضان الحياة ، ويفتكان بالمجتمع أمام عالم يموج بالتغيير والحركة السريعة والانفجار المعرفي والتنافس العسكري ، وحرب المعلومات .

لقد كره لويس عوض التوقف عند القديم فقط ، وعده معاديا للحياة في مفهومها الصحيح ، انطلاقاً من طبيعته الثورية التي ترفض التقولب والثبات في الفكر والأدب والفن ، ورأى أن الجمود يفرض سطوته على مجتمعه الذي يحمل بين جوانحه شهوة إصلاحه ، فيقول : « نحن نعيش في مجتمع آسن ، أحدث شيء فيه تم منذ ثلاثة آلاف سنة ، فالعفن في عقولنا وفي حواسنا وفي كتبنا وعلى الجدران ، وفي الهواء عفن ، والتبيل ذاته قد تعفن منذ كفت

ايزيس عن البكاء من أجل أوزيريس ، فنحن أحوج ما نكون الى التجربة ، وخلصنا لن يكون الا بالثورة الدائمة » (١٢) .

فى هذا الاعتراف ، يتبدى وجه الفنان - الذى يحس بالاشياء من حوله أكثر مما يعرفها - لا وجه الباحث المدقق ، فقد أطلق الأحكام التى تحتاج الى دقة وتبرير ، مثل الحكم على مجتمعه بالأسن والتعفن ، وأن أحدث شيء فيه تم منذ ثلاثة آلاف سنة ، فقد ألغى بهذا الحكم أثر الحضارات التى أضفت على المجتمعات ظلال التقدم والازدهار مثل الحضارة الاسلامية ، وقبلها الحقبة الرومانية التى شهدتها مصر على عهد البطالة .

وموتف لويس عوض من القديم يرتبط بوعيه بالمعاصرة ، حيث يرفض الذابل ويتمسك بالناضج « وكانت الطبول التى اهدت اليها تقوم على ركل كل تراث اخذناه عن عصور الانحطاط والاستفادة من تجارب الحضارات الرائعة فى تجديد الحياة من كل الوجوه ، وهكذا بدأ الالتفاهم الكبير بينى وبين المجتمع التقليدى » (١٣) ، وعصور الانحطاط هى « العصور التى انطوت فيها الآداب القومية على نفسها ، فلاكت معانيها واجترتها حتى بليت وسمجت ، فملها قراؤها وكتابها معا » (١٤) .

✽ التراث بين الرفض والقبول :

التراث هو ذلك المنجز الحضارى الذى خلفه السابقون ، نتيجة خبراتهم وتجاربهم ، وما ينطوى عليه ذلك المنجز من علم وفن وأدب وقيم مادية وروحية وأخلاقية ، وعادات وتقالييد فكرية وأساليب حضارية (١٥) .

وتعد الثقافة التراثية أحد الينابيع التي تشكل أروحية الإنسان المعاصر ، بحيث لا تصبح في حد ذاتها غاية ، لأن « الثقافة السلفية لا تكفي وحدها لصنع الإنسان الجديد ، بل لابد من البحث عن ينابيع جديدة يفتش عنها في فكر هذه الأمم المتقدمة » (١٦) .

ولابد أن يقف المثقف العربي على تراثه القومي ويستوعبه ، ولا ينغلق عليه ، بحيث يصبح رافده الوحيد ، وفي الوقت ذاته لابد له أن يقف على التراث العالمي وأن يمنحه انتماءه - كـرغبة ملحة يفرضها الوعي والاحساس الطبيعي بالعصرية - « وكل فنان لا يحس بانتمائه الى التراث العالمي ، ولا يحاول جاهداً أن يقف على أحد مرتفعاته فنان ضال » (١٧) .

وكيف ينظر الكاتب الى تراثه ؟ هل يقبله ويمجده ، وينظر اليه نظرة تقديس ، ويمحله على كتفيه دون أدنى نظر ؟ هل يرفضه رفضاً مطلقاً لمجرد أنه سلفي وقديم ؟ وهل يفرزه فرزا واعيا ويأخذ منه المضيء ؟ .. هذا ما يجيب عليه لويس عوض في بيان موقفه من التراث ، حين يرى أن : « تراث أى أمة هو المشكل لحضارتها ، وأحد سياقاتها الأساسية ، واعتقده أننا يجب أن نتعامل مع التراث كما يحيا فينا . » بمعنى أنه ليس صفحات جامدة ، بداية علينا أن نعرفه ثم نفرزه ، فتبقى عناصره القابلة للحياة ليحيا فينا وقد اكتسب همومنا » (١٨) ، ويضيف بقوله : « يجب أن نفرز ما نسميهم السلف ، فهناك سلف صالح وسلف طالح ، وليست كل حلقات ماضيها حلقات مضيئة ، يمكن أن نستخدمها مبادئ للقوى والتقدم » (١٩) .

فاستيعاب التراث في نظر لويس عوض شرط رئيسي للوجود في المعاصرة : « ان الفنان لا يمكن أن يكون معاصرا حقيقيا الا اذا استوعب التراث » (٢٠) .

إذا ، فالاستيعاب والمعرفة هما المقدمة اللازمة لتحديد العلاقة
مع التراث .

ويوضح لويس عوض العلاقة بين المبدع وتراثه . حيث يرى
أنه لا يمكن أن يكون مبدعا حقيقيا فى ظل المفهوم الحقيقى للمعاصرة
إلا إذا استوعب التراث ، ولكنه يوضح الفرق بين الاستيعاب
والموقف ، فيقول :

« ان الانسان لا يستطيع أن يكون معاصرا
ولا حتى أن يكون شاعرا أو فنانا ، إلا إذا
استوعب التراث استيعابا كافيا . . ولا يخفى
أن الاستيعاب شيء ، وأيقول شيء آخر . فمن
الممكن أن يستوعب الانسان التراث ويشور
عليه . . اذن فعلينا أن نقرأ أبقلامى ، ونلينا
أن نستوعبهم ، ولكن ليس علينا بالضرورة أن
نقبلهم . . وعلينا أن نعود أيضا الى المدارس التى
تكونت عندنا منذ محمد على فنستوعبها أيضا .
ولكن ليس بالضرورة أن نقبلها ، وذلك لأن
مجتمعا يختلف فى الهموم والمضهن وغير
ذلك » (٢١) .

ما ذهب إليه لويس عوض فى تصوره للعلاقة بين الشاعر
أو الفنان من ناحية ، وبين تراثه من ناحية أخرى ، مفهوم موضوعى ،
يقوم على الوعي بهذه العلاقة ، فمن يتطالع الى العصرية بمفهومها
الصحيح دون أن يستوعب تراثه استيعابا تاما ، كمن يرقص فى
الهواء دون أن يقف على أرضية تمنحه الحركة الصحيحة . وتجاوز
القدماء لا يعنى قتلهم أو رفضهم رفضا مطلقا ، ولكن يعنى رفض
ما يتعارض مع متطلبات الذات المعاصرة .

ويشير لويس عوض الى القضية ذاتها ، وهي الاستيعاب للتراث حتى يحيا الانسان في ظل المعاصرة ، مشيرا الى التراث الانساني عامة ، لا الى التراث القومي فقط ، فيقول :

« اى انسان معاصر لابد وأن يكون قد استوعب تراث بلاده ، والتراث الانساني كله . . . فالإيطالي في عصر النهضة الذي لم يطلع على تراث اليونان والرومان ، واكتفى فقط بالتراث الكنسي فلا يمكن أن نقول عنه انه يستطيع أن يقيم فكرا معاصرا ، فقد كان لابد من التماس المعاصرة في تلك الفترة . . . وما أريد التأكيد عليه هو أن قضية الأصالة والمعاصرة ، والتعادل مع التراث العربي القديم ، كل ذلك للأدب يستغلهم السلفيون . . . لاضطهاد الفكر التقدمي المستنير ، واتهام أصحابه بأنهم ناقصون في الأصالة . . . » (٢٢) *

إذا كانت المعرفة والاستيعاب هما المقدمة الضرورية لدراسة التراث وبعثه وتجديده ، فالدراسة لابد أن تخضع للعقل ومعايره العلمية ، حتى نكشف ما هو مضى وصالح لواقعنا وفقا لقوانينه واحتياجاته ، وما هو عديم الفائدة ، وهذه الخطوة تسمى - كما ألمحنا سلفا - بالغربلة أو الفحص . أما عزل التراث بحجة المحافظة عليه ، فذلك أبعد ما يكون عن الموضوعية ، لأننا لا نحافظ على تراثنا ، بل نحتطه في تابوت - على حد تعبير لويس عوض - ، وفي هذه الحالة نكون قد فصلنا عن تراثنا ، وفصلنا عن عمقه ، وارتبطنا بسطحه الظاهري فقط .

ويقول لويس عوض موضحا كيفية دراسة التراث طبقا
لاملاءات العقل والعلم :

« ليس هناك سبيل الى بعث تراثنا وتجديده
الا بإعادة دراسته على ضوء العلم والعقل ،
لتغريبه ، ونفصل هشيمه عن بذوره ، ونهضيه
الحياة ، والأدب المقارن مثل فقه النلقه المقارن . .
والقانون المقارن هو احد الأدوات انهامة التي
نغربل بها تراثنا ، ونعرف بها وشابجه مع
ما جاوره وما سلفه وما خلفه من آداب ، وبهذا
نضع أدبنا وفكرنا فى سياق الأدب الانسانى
العظيم ، أما عزل التراث ، وكأننا نحنطه فى
تابوت ، وتتلو عليه صلوات الكهان ، أو نضعه
كالليل فى محجر صحى ، أو نحرص عليه فى
بيت من زجاج ، شأن النباتات المنقولة الى غير
مناخها ، فلن تصيب منه غير الاقليمية والمحلية ،
وهما ما نحاول الآن تحطيمه لندمج فى المحيط
الانسانى من جديد » (٢٣) .

وخاصة « بعد أن عزلنا التراث وراء سبور
الشرق العظيم آمادا طوالا ، وعلى كل فانا ككاتب
مصرى جزء من التراث العربى . . . » (٢٤) .

وفى تصور الدراسة أنه لابد أن نمتلك التراث ونسيطر
عليه ، طبقا لوعينا وارادتنا الحرة فى الاختيار الموضوعى القائم على
الادراك والعلمية ، ونوجهه فى مساره الصحيح ، مرتبطين فى ذلك
بنفصيلته العربية ، ودمه العربى ، بحيث لا نطمس هويتنا فى خضم
المقارنة والاندماج فى بحار المنجز التراثى الانسانى عامة ، وفى

ذلك يصبح التراث طاقة دافعة فى اتجاه ثقافة معاصرة ، وبحيث لا يمتلكنا التراث فيوجها فى أفق الرجعية / أفق الماضى ، فننفضل عن الحياة فى أسنى مفاهيمها « والامتداد بالتراث يعنى السفر خلاله عبر الحاضر فالمستقبل » (٢٥) .

مما سبق يمكن الوقوف على موقف لويس عوض من التراث : فهو لا يقبل التراث جملة ، فلا يعزله ويحنطه بحجة المحافظة عليه ويقدس له لأنه منجز بشرى ، ولا يرفضه جملة بحجة أنه قديم سلفى وعديم الفائدة ، غير أنه يقف منه موقف الواعى المدرك لمتطلبات الحياة والثقافة المعاصرة ، يبدأ بالاستيعاب والعرفه فالفرز ثم الاختيار فى ضوء العلم والعقل ، ثم يصبو الى بعثه وتجديده .

والاشتراكية التى تبناها لويس عوض « تحدد موقفها اذن من التراث الانسانى العظيم ، تراث الماضى وتراث المستقبل ، الاشتراكية السلمية تقوم على الاعتراف الأعظم ، وتقوم على الإنكار الأعظم ، وليس الاعتراف الأعظم هو القبول الأعمى ، والاشتراكية تعترف بكل ما يزكى شوق الإنسان الى الحق والخير والجمال » (٢٦) .

لم يرفض لويس عوض التراث العربى رفضا نهائيا ، ولكنه « رفض أن يكون هذا التراث سيّدا من القبر على الأحياء » . لم يرفض لغة التراث ، فكتب بها معظم قصائده بلوتولاند ، ولكنه رفض اللغة المنحطة المعصومة فى المعاجم أو أدمغة الفقهاء . . ولم يرفض أشكال التراث وموسيقاه ، فكتب بها معظم قصائده بلوتولاند ، والتزم بالخليل التزاما صارما » (٢٧) .

وفى إطار النظر الى موقف لويس عوض من التراث يقول جابر عصفور : « موقف لويس عوض من التراث ليس موقف

المختصص في الأدب العربي ، ولكنه موقف المفكر المعاصر من قرائه ، فلماذا نصف لويس عوض بالتحامل على التراث ؟ لأنه قال آراء تختلف عن آرائنا ! ، وعلينا أن نتعلم أنه ليس من حقنا أن نتهم أحدا بمعاداة شيء لمجرد اختلافه معنا في نظرنا إليه ، وأن نتعلم أيضا أنه من حق كل انسان أن ينظر الى واقعه وثقافته وتراثه نظرة خاصة به ، وهذه هي الأصالة الحقيقية ، وهذا هو تطور الثقافة ، وكارثة أن يكون الاختلاف في الرأي مدعاة للاتهام » (٢٨) .

وفي تصور الدراسة أن لويس عوض عندما دعا للثورة على القديم ، كان يشعر بحاجة ملحة للوجود في صميم الحياة وليس خارجها ، ولا تتحقق رغبته بشجيد التراث وحمله على الاكتاف ، خاصة في فترة تمزق الانسان المعاصر وانكساره نتيجة لمناخ الحرب العالمية الثانية ، غير أن دعوته هذه مغلقة بروح الحماس الشبابي والنبرة الخطابية الرنانة ، فأصاب حيننا وأخطأ حيننا آخر ، واصطدم بالمؤسسات التقليدية المحافظة فتشعبت الاتهامات .

ويؤكد رجاء النقاش أن « الثورة على القديم في حد ذاتها لا تعني الجهل بهذا القديم ، فالذي يثور على شيء لابد أن يعرفه ، ولكن يمكن القول بالثورة على ما في القديم من ضعف والتمسك بما فيه من قوة وأصالة والعمل على تجديده واعطائه روحا عصرية حديثة » (٢٩) .

وفي هذا السياق تجدر الإشارة الى شخصية لويس عوض وظابعتها الثورية : التكويني والتوجيهي ، بالإضافة الى أن « إنتاجه يجسد نموذج الفكر الذي يؤمن بأن وظيفة المفكر ليست في تبرير

الواقع أو تفسيره ، بل فى تغييره وتثويره ، والانتقال به من مستوى الضرورة الى مستوى الحرية » (٣٠) .

بدأ لويس عوض دعوته الثورية سنة ١٩٤٧ ، عندما أصدر ديوانه الوحيد « بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة » ، وصدره بمقدمة استغرافية دعا فيها الى تحطيم عمود الشعر العربى « حطوا عمود الشعر » (٣١) ، وليس هذا معناه رفض الشعر العربى الموروث ، ولكن رفضه كممارسة ابداعية على طريقة القدماء ، لأن الشعر وثيق الصلة بواقعه الذى يخلق شكله ، وكانت دعوته بمثابة بيان ثورى آنذاك .

وتعد هذه المقدمة هى ارهاصات اتجاه لويس عوض النقدى نظريا ، تناول فيها العديد من القضايا الشعرية منها قضية العروض وقضية اللغة ، واشتملت على أحكام نقدية .

أما اختياره لمثل هذا العنوان « بلوتولاند » ليس اصرارا على رفض اللغة العربية ، أو أنها ضاقت حتى يستعمل عنوانا أجنبيا كما يرى البعض (٣٢) . وإنما يكشف عن شهوته الثورية ، ورغبته فى الخروج على ما هو سائد مألوف ، ومعناه : « أرض بلوتوس رب الغنى والثراء : أو بلوتو ملك الجحيم أو الجحيم نفسه » (٣٣) ، وامتد هذا الجحيم - أن صح هذا التعبير - الى صفحات المقدمة كلها ، فغلغلها بطابع الثورية ، وكانت بداية الصدام بالمؤسسات التقليدية السائدة آنذاك .

كما أن اختياره للأسطورة اليونانية القديمة « برميوس » سارق النار من الآلهة ورمز المعرفة الانسانية المتجددة والمتمردة على السواء (٣٤) ، لبحثه لنيل درجة الدكتوراه ، يدل تمام البدلالة على كيتونة لويس عوض « لأن الموضوع الذى يتضمنه نموذج

الذى سعى الى تغيير العالم على مستوى الاسطورة اليونانية صار رمزا للتمرد الذى يسعى الى تغيير العالم فى الآداب التى درسها لويس عوض « (٣٥) . هذا بالاضافة الى انحيازه الى الشاعر الانجليزى المتمرد والثورى ، الذى يمثل الرومانسية الثورية « شلى » حيث ترجم له « برومتيوس طليقا » .

ويؤكد لويس عوض أصالة دعوته ووعيه بها ، وهى عدم البقاء على عديم الجدوى فى ظل متغيرات الحياة والدعوة الى الخروج عليه ، حتى ولو على لويس عوض نفسه ، اذا أصبح باليا « أدعوكم للثورة على القديم حتى أنا » (٣٦) .

لويس عوض بين الشعر التقليدي والشعر الجديد :

رغبة التجديد في الشعر العربي ، رغبة ليست وليدة العصر الحديث ، إنما هي قديمة حين بدأ اتجاه شعري جديد يتكشف في شعر بشار بن برد وابن هرمة وأبي نواس والعتابي ومسلم ابن الوليد وأبي تمام وابن المعتز والشريف الرضي وآخرين ، ويتبلور هذا الاتجاه في خروج أصحابه على عمود الشعر العربي الذي حدد معالمه المرزوقي في مقدمته لشرح « ديوان الحماسة لأبي تمام » (٣٧) .

وقد خرج هؤلاء الشعراء أصحاب الاتجاه التجديدي على التقنيات الفنية السائدة ، والتي حددها المرزوقي في مقدمته ، مع أن هذه التقنيات الفنية من طرح الواقع العربي وذوقه ومفاهيمه ، مرتبطة هذه التقنيات وهذا الذوق وهذه المفاهيم بهجوم وثقافة وقيم ووجدان الانسان العربي في تلك الفترة .

خرج هؤلاء الشعراء على العمود « لأن التمسك بعمود الشعر ينفي الابداع » (٣٨) ، و « التقليد ثبات والحياة حركة ، فمن يبقى في التقليد يبقى خارج الحياة ، كما أن الأمانة للتقليد نفي للحياة ، فان الأمانة لأشكاله وأساليبه الشعرية نفي للشعر » (٣٩) . على حد تعبير أدونيس .

غير أن مسألة الخروج على العمود الشعري وانكساره « مسألة
ذاتعة في التاريخات الشعرية المصاصرة التي وجدت بين التفعيلة
والعمود ، بحيث بات الخروج على الخليل خروجاً على القالب
التاريخي نفسه ، ولكن المسألة ليست كذلك ، فعمود الشعر ليس
تفعيلة فقط ، وإنما هو نسق بلاغي ولغوي » (٤٠) .

بدأت محاولات التجديد في الشعر العربي في العصر
الحديث في نهاية العشرينات متمثلة في تجارب نقولا فياض
١٩٢٤ ، ومرورا بتجارب حسن كامل الصيرفي ١٩٢٧ ، و خليل
شبيب ١٩٣٢ ، ومحمود حسن اسماعيل ١٩٣٣ ، وعلى أحمد
باكثير ١٩٣٦ ، وتجارب لويس عوض ١٩٣٨ ، ومصطفى بدوي
وفؤاد الخشن ١٩٤٦ « (٤١) .

ولأن الشعر مثل الحياة يرفض الثبات والجمود ، فإن
أدواته تتغير كما تتغير الحياة ومضمونها :

« لأنى لا أرى للشعر أدوات ثابتة واحدة على
مر العصور ، بل أرى أدوات الشعر شأنها شأن
مضمون الشعر ومعانيه يمكن أن تتغير كما يتغير
وجه الحياة ، بل ينبغي أن تتغير كلما تغير وجه
الحياة ، وأرى أن قوانين الفن ليست القدس من
قوانين المجتمع هذه أثنى نجلدها كلما ضاقت
حتى أوشكت أن تخنق المجتمع » (٤٢) .

ويرفضى الباحث ما ذهب اليه لويس عوض ، حيث
لا يرى للشعر أدوات ثابتة ، بل هي قابلة للتغيير ، شأنها شأن
مضمون الشعر ، وشأن الحياة نفسها ، والفصل بين الشكل
- الذى يمثل أدوات الشعر - والمضمون فصل تعسفى ، والشعر

فى تصور الباساا عىبر عن اااة الانساان الرواة والفكرة والاةاة الة ىلها الواقع الةفر دوما ، من أجل هذا رفض لوىس عوض المبدأ القائل بقاء نهائة فى الشعر ، كما أنه ااول فى ديوانه الاءروج على العمود الاللى ااى يرى أنه لىس اامعا مانعا لموسقى الوءوء .

كما أن « افع الفن فى اااة الاة الاءاة على نواامس الاءور ، ىعطى الشعر واهه الاءورى المسأاب لاءاق الاة الماةة والماعر عن كل ما ىأىش فى أطوار هذه الاة الماةة من قضاا ونوااع واااامات ، كما ىعطىس اس ااااا الاءاا المساةة والأصول الةقناة القاةاة » (٤٣) ، فنقول : « أن الشعر الاءاء ضرورة كما أن الاة ضرورة » (٤٤) ، و « كل شعر أاء اما هو انسباب لقائى للمشاعر القاة (٤٥) » .

أاس لوىس عوض بضىق الاءاة الشعراة الةقلأاةة ، وأنها مناةاة لمفهوم الشعر والاة معا ، لأننا نكرر اأارب الساباقن ونلقى واءونا ، هذا الوءوء الانساانى الذى أصبأ مفلأا بالانفأار نأاةة لكارة الارب الاةاة الاةة ، وأما أصاب الانساان المأاصر من هاء وانكسار واأباط ولاءلة فى قاةه ومفاهمه وواءاه ، فرأى لوىس عوض أنه لابد من لاءلة ماةلة فى الفن ااى نعىش فى الاة اااهها ، ىصأ شعرنا والاةاة واهنا لاملة واةة ، اأاة وأن اسأااه الاءورى ىأناسب مع طموا و « كانت الاءاة الأنالساة بمأابة » المأر الأولى « الالى نبه لوىس عوض الى امكاناة القام بهذا الاءور الاءارى » (٤٦) .

لو لم ىكن لوىس عوض قد أابه الى امكاناة القام بهذا الاءور الاءارى لطفأ نار الرأة عند الشعراء فى ااااا الساء المألوف ، الذى أصبأ لا ىفى بااااا الانساان الماهوم المنكسر ،

الذى يشك فى جدوى التقليد ، لقد ضاقت الاجساد بالملابس الجاهزة ، واشتاق كل جسد الى الثوب الذى يتلاءم معه ، حيث أحس الانسان بضييقه وتمزقه ، ولم تعد الغنائية والخطابية الروانة تشفيان غليل الشاعر المعاصر ، فتبلورت الرغبة العارمة للجدید .

والفن الجديد فى أى عصر من العصور « لا ينبع من عجز أصيل فى الفن الذى سبقه ، وإنما ينبع من مفهوم حضارى للفن ، ومن نظرة جديدة عند الفنان نحو الحياة والعلاقات الانسانية ، تخالف نظرة الفن السابق الذى كان يعبر عن روح حضارة مختلفة ، ثم فقد وظيفته بانتهاء هذه الحضارة » (٤٧) .

وفى ظل المتغيرات وخليط التناقضات ، أعلن لويس عوض عن رؤيته الشعرية الجديدة ، ورؤيته للشعر التقليدى فى مقدمة ديوانه « بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة ، التى تعد بمثابة بيان تحريرى ، حرك الثبات والرضا والقبول الى سبيل المناقشة والاختلاف والاجتهاد ، وطرح التصورات الجديدة للأدب والشعر والفن عامة .

وفى البدء تجدر الاشارة الى اللناخ الذى كتبت فيه مقدمة « بلوتولاند » والجو المكهرب - على حد تعبير لويس عوض - الذى غلف آفاق المجتمع المصرى آنذاك ، يكشف عنه لويس عوض نفسه فى تذييل ديوانه بقوله :

« كتبت فى درجة حرارة مرتفعة ، لأنها كتبت فى مناخ الدعوة للثورة على جمود العهد البائد وفساد ، والدعوة لخروج الجديد من التقديم . ولذا فهى وثيقة تاريخية بغض النظر عن صحة مضامينها أو عدم صحتها ، وبغض النظر عن

سلامة أحلامها أو عدم سلامتها ، لأنها تصور
مناخ تلك الفترة (١٩٤٥ - ١٩٥٢) المشبع
بالتورة والتحدى في الأدب والفكر
الفلسفي والسياسي والاقتصادي والقيمة
الاجتماعي والاخلاقية (٤٨) .

وقد استهل لويس عوض بيانه النقدي في مقدمة ديوانه
بالجسارة في استعمال لغته النظرية ، حيث يقول : « حطموا عمود
الشعير ، لقد مات الشعر العربي ، مات عام ١٩٣٢ ، مات بموت
أحمد شوقي ، مات ميتة الأبد مات : فمن كان يشك في موته
فليقرأ جبران ومدرسته ، وناجي ومدرسته ، وإيليا أبو ماضي ،
وطه المهندس ، ومحمود حسن إسماعيل ، وعبد الرحمن الخميسي ،
وعلى باكثير وصالح جودت ، وصاحب هذا الكتاب » (٤٩) .

كان هذا البيان صادما وقاسيا في آنه (١٩٤٧) ، إذ
يعد أول دعوة صريحة - من وجهة نظر الباحث - على المستوى
النظري للتمرد على شكل القصيدة العربية التقليدية ، والإطاحة
به إطاحة كاملة .

ودعوته هذه جعلته يخوض معارك ضارية مع المؤسسات
التقليدية المحافظة ، حيث يتبدى طابع القطيعة من الوهلة الأولى .
وفي تصور الباحث أن التنظير النقدي الذي يدعو إلى ما هو جديد
ومغاير للسائد المطروح يحتاج إلى لغة تحتاج إلى الإقناع
والموضوعية ، وإن كانت في بعض الأحيان تشي بحرارة التحدي ،
ولكنها لا تصل إلى المنبرية الزاعقة التي تخلقها حماسة الشباب
وقورانته ، فتألب الآراء ضده ، وتسقط لغة الحوار الموضوعي
المقنع ، وإن كان لويس عوض قد كشف عن المناخ الذي كتبت
فيه مقدمة « بلوتولاند » .

وعن هذه المقدمة - مقدمة ديوان بلوتولاند - يقول ماهر شفيق فريد :

« المقدمة استفزازية عن قصد ، تهدف الى تحريك الجوامد ، وإشاعة القلق في الجو الأدبي الساكن ، أو الذي كان يبدو ساكنا . ولكن ثورتها تكتيكية أكثر مما هي استراتيجية .. بخيل الى أن لويس عوض كان متأثرا في كتابتها ببيان ماركس وأنجلز الشيوعي ، وبيانات الداديين والسرياليين (٥٠) .

إن الظن الذي يظنه ماهر شفيق بأن لويس عوض في مقدمته وثورته متأثر ببيان ماركس وأنجلز ، يؤكد لويس عوض عندما يصرح عن نفسه بقوله : « فقد أجهز عليه كارل ماركس » ، ولم يعد يرى من ألوان الحياة الكثيرة ، ومن ألوان الموت الكثيرة إلا لونا واحدا .. » (٥١) .

وبالنظر الى تلك المقدمة النقدية - خاصة استهلالها - يتكشف لنا وجه لويس عوض المستجيب لنداء المباشرة ، بشقيها : الحياتي والفني ، وهما - في تصور الباحث - وجهان لعملة واحدة ، فدعوته الى تحطيم عمود الشعر ، إنما يسعى بها الى كسر النسق التقليدي البلاغي والدلالي الذي أصبح معزولا عن الحياة ، ومحاولة الخروج على الشكل ، وإيجاد بديل آخر تفرضه التجربة المعاصرة ومضمونها الجديد ، كما أنه « يريد أن يقول : إن الشعر في حد ذاته لم يمت ، لأن الشعر نشاط إنساني باق على مر العصور ، مهما اختلفت صوره ، ولكن الذي مات هو هذا الشعر التقليدي » (٥٢) .

وقد اختلف بعض النقاد والباحثين مع ما ذهب اليه لويس عوض في استهلال مقدمته ، فيقول الباحث محسن عبد الخالق رداً على تلك الدعوة سالفة الذكر : « نعتقد أن الشعر العربي التقليدي

من القدم بحيث تمكن من ارساء قواعده ، واستقر في وجداننا منذ ١٥ قرنا ، ومن ثم فليس من السهل أن نلغيه أو نحطمه كما يقول الناقده ، ذلك لأن قى تحطيمه الغناء قيم فنية استقرت فى وجداننا » (٥٣) .

ويمكن القول - ردا على الباحث - أن لويس عوض لم يخرج على الشعر التقليدى كموروث ومنجز سابق له تقنياته الفنية التى خلقها الواقع العربى عبر هذه القرون ، ولكن لويس عوض دعا الى تحطيم الممارسة الشعرية على الطريقة التقليدية ، وجعل الشعر القديم مثلا أعلى موجودا سلفا يحتذى فى الممارسة الشعرية المعاصرة . ولعلنا نتفق مع تصور عز الدين اسماعيل الذى يرى أن « الشعر المعاصر يضع لنفسه جمالياته الخاصة سواء فى ذلك ما يتعلق بالشكل أو المضمون ، وهو بهذه الجماليات يتأثر كل التأثير بحساسية العصر وذوقه ونبضه » (٥٤) .

ويمكن القول : ان موت أحمد شوقى ليس حدا فاصلا فى تطور الشعر ، فقد بدأت محاولات التجديد قبل ذلك العهد ، ولكن الذى جعل لويس عوض يربط موت الشعر بموت شوقى ١٩٣٢ - مع الأخذ فى الاعتبار أن الشعر التقليدى كان موجودا قبل شوقى وبعده - لأن شوقى وحافظ هما اللذان تزعا المدرسة التقليدية فى أدبنا الحديث (٥٥) .

ويرى محمد النويهى - مشيرا الى أن الشعر التقليدى بعد شوقى وحافظ أصبح عاجزا عن أن يفى بمتطلبات الشاعر المعاصر الروحية والعقلية ، ويرد على أصحاب الاتجاه المحافظ ، فيقول :

« ربما يرد بعضهم ، لكن ألم يستطع هذا الشكل القديم أن يحمل بعض المضمونات الجديدة فى شعرنا الحديث على أيتى شعراء مثل البارودى

وشوقى وحافظ ابراهيم ؟ ونحن نجيب : بل
قد استطاع ، ولكن عجز عن حمله وما تسبب فى
قتله كان اضعافا مضاعفة • أضف الى أن ذلك
كان الطرف ، كان ظرفا خاصا لا يتكرر فى عصرنا
مرتين ، وهو ظرف الحركة الاحيائية التى بدأت
بها نهضتنا الحديثة كما تبدأ بها كل
النهضات « (٥٦) »

لقد تنبه محمد النويبى الى أهمية عدم الفصل بين مضمون
العمل الشعري ، وبين شكله ، فالمضمون الجديد - الذى يطرحه
الواقع الجديد - يتأبى أن يسكن فى أبواب جاهزة مسبقة ،
ويتطلب شكلا جديدا يتلاءم ويتفاعل معه ، كما أن ظروف الحركة
الاحيائية كانت بداية نهضة ، وبداية فعل تجاوزى ، كان واجبا
أن يسعى الشعراء الى تنمية قدراته •

ثم يؤكد محمد النويبى عجز كل من أتى بعد شوقى وحافظ
عن ايجاد صيغة شرعية للنسق التقليدى ، فيقول :

« ان ما استطاعه البارودى وشوقى وحافظ
ابراهيم من استعمال الأسلوب القديم استعمالا
رشيقا ممتعا عجز عنه من تلاهم من الذين اصروا
على التقليد ، فلم يصدروا الا جملا سقيمة شوهاء
خالية تمام الغلو من أى نبض حتى أو مقارب
للحياة » (٥٧) •

لقد أصبح الخروج على التقنيات الفنية القديمة وأنماط
التعبير الجاهزة ، والأنساق البلاغة والدلالية التى فقدت قدرتها
على إعطاء أمرا حتميا ، طبقا لحتمية العصر وذوقه وحاجاته الجمالية
الحديثة ، فالشاعر المعاصر أصبح مطالبا - فى ظل الحياة الجديدة -

بإيجاد صيغة فنية جديدة تتلاءم مع الحياة التى يعيشها ، تلك الحياة التى أسهمت فى خلقها معارف شتى ، وخبرات شتى ، فاستعنت الرؤى ، وأصبح « لا يبقى أمام الشاعر إلا أن يقوم بمغامرة موازية لعمق الرؤيا التى إقتحمت عالمه الخاص ، فلا وحدة القافية ولا وحدة التفعيلة يقادرتين على تحقيق التكافؤ التام بين ما نحس به وكيفية التعبير عنه » (٥٨) .

وفى هذا السياق تجدر الإشارة الى خطأ غالى شكرى فى نصه السابق ، حيث استخدم خطأ مصطلح وحدة التفعيلة ، والصواب هو وحدة البيت ، ويكشف عما ذهب اليه الباحث استخدام غالى شكرى لمصطلح وحدة القافية ، والشعر الجديد قام على وحدة التفعيلة ، ويذهب النويهي الى مثل هذا فيقول : « ما يتخذ شعراؤنا الجدد من شكل شعري جديد يقوم على وحدة التفعيلة » (٥٩) .

فى إطار المعرفة الحديثة عند الشعاع المعاصر تتبدى العلاقة الصحيحة بالشعر القديم من حيث الرقص والقبول ، فالرفض ليس للشعر القديم كموروث من حيث كونه شعرا ، بل الرفض : ممارسة الكتابة الشعرية الجديدة على طريقة القدماء ، وفى هذا يصرح آدونيس بقوله : « اننا لا نرفض الشعر القديم من حيث هو شعر ، بل نرفض أن نبدا من ضمن أطره الفنية والثقافية التى صدر عنها ، أن هوميروس أحد كبار الشعراء فى العصور كلها ، ومع ذلك ليس هناك أى شاعر أوربى أو غير أوربى يكتب ضمن الأطر الفنية التى كتب بها هوميروس . ينطبق هذا الكلام على شكسبير وغوته ، أفلا يصح اذاً أن ينطبق هذا بالنسبة اليها على أسلافنا الأقدمين » (٦٠) .

نستطيع القول انه لا يمكن الفصل بين الشكل والمضمون ، حيث ان كلا منهما يتلبس الآخر ، ومسألة الفصل بينهما انما هي مسألة تعسفية ، فكل مضمون يعبر عن مرحلة انما يحتاج الى شكل يناسبه ، وفي هذا الصدد يشير ت . س اليوت :

« جميع الأشكال أكثر مناسبة في عصور منها في عصور أخرى . فالشكل الذى ينبع نظاما معينا في الايقاع والتقنية يناسب مرحله معينة ويكون فيها تشكيلا طبيعيا مشروعا للغة الكلام في نمط شعري . ولكن هذا الشكل معرض لخطر الجمود في الأسلوب الذى كان شائعا وقت أن بلغ حد كماله ، وهذا خطر يزداد كلما زاد الشكل تعقيدا ، فيفقد الشكل بسرعة صلته بلغة الحديث الدارجة المستمرة في التغير ، لأن الشكل المعين تطفئ عليه النظرة الفكرية المعينة لجيل سابق ، فلا يشير الا الاحتمار حين لا يستعمله الا أولئك الكتاب الذين لا يجدون من داخل أنفسهم دافعا يدفعهم الى التشكيل المناسب لهم ، فيلجأون الى شكل جاهز يصبون فيه عواطفهم السائلة ، آمين أن تستقر فيه وتأخذ قالبه . ولكن ذلك منهم أمل خائب » (٦١) .

ويرى لويس عوض أن الشعر مثل كل الكائنات يخضع لعوامل التغير ، اذ يرتبط بحاجات عصره ، فيقول :

« ان كل ما نستطيع قوله هو ان هناك عناصر - في التكوين النفسى للانسان وفي قدراته ، على التغير وفي طرق تعبيره - بطيئة

التغير ، وبعضها سريع التطور • وإذا قبلنا هذه المقولة ، مقولة أن الصيرورة هي الأساس وليس الثبات ، فانبأ نستطيع الاقتراب من فهمنا لعوامل التعرية والتغير التي تطرأ على الفنون والآداب والعلوم والأديان الى سائر ألوان النشاط الروحي التي يزاولها الانسان ، وهذه المقولة لا تظهر التناقض واضحة مثلما يظهر في الزعم بأن هناك جوهرًا ثابتًا للشعر ، نفاجأ بعد ذلك بأن هناك من أنواع الشعر ما يختفى تمامًا في عصر من العصور » (٦٢) •

ان ما أشار اليه لويس عوض من أن الفنون تتغير من حيث أساليبها وأطرها ومضامينها ، أو ما يسمى بأدواتها ، لم يكن جديدًا ، فالشعراء القدماء ، والنقاد القدماء ، تنبهوا الى أن الشعر يتغير كما تتغير الحياة ، بطريقة تناسب القارئ والذوق العام البائس ، وحاجات الشاعر الجمالية والتكوين •

ويعلن لويس عوض موقفه صريحًا من الشعر العمودي ، حيث يقف منه موقف الرفض - كممارسة - فيقول : « إذا عجز الشعر العمودي عن تجديد نفسه ، فالصمت أولى ، ليس من الضروري أن نتكلم طوال الوقت - إذا لم يكن لدينا ما نقوله - ونقوله بشكل جيد - فيجدر بنا أن نصمت • أنا أرفض الصدى والعودة الى الشعر العمودي هو العودة الى أدب الصدى » (٦٣) •

ويقدم محمد النويهي تبريرًا لعدم صلاحية الشكل التقليدي ، ويكشف لأصحاب التقليد عدم قدرة الشكل التقليدي على الاستمرار ، فيقول :

« والعجيب أن أنصار التقليد حين تذكر لهم هذه الحجة يردون عليها بأن يقولوا ان طول العهد بالشكل القديم وكثرة ما حمل وأدى من معان وعواطف دليل على استمرار حيويته وصلاحيته لا يدرون أن هناك حدا لهذا الاستمرار لا يمكن أن يتجاوزه ، وأن الشعر العربي بلسان هذا الحد في حقيقة الأمر منذ مئات السنين ، وأن الدافع الوحيد الذى ربطنا بهذا الشكل المستهلك طول هذه القرون هو الجمود والتعجز الذى استولى على نواحيها المادية والروحية منذ انحلال مجدها السياسى ونضوب معيناتها الفكرى ، وتغفن واقعنا الاقتصادى ، بعد ان انحدرت الدولة الإسلامية عن سماتها ، واستسلم أهلها لسببات عميق » (٦٤) *

ثم يؤكد التوبى :

« اننا نؤكد بكل هدوء وثقة أن الشكل القديم لم يعد صالحا بالمرّة لأداء المعانى الجديدة والصور الجديدة مهما يكن الشاعر عبقرى أصيلا ، فإن أصالته وعبقريته لا بشك ستختفان تحت ذلك العبء الثقيل الذى يكتم عليهما انفسهما » (٦٥) *

ان موقف لويس عوض من الشعر التقليدى ، هو موقف المستنير الذى يقوم على الموضوعية ، حيث ان التقليد هو تكرار تجارب السابقين ، والثناء للشخصية المعاصرة فى أسمى مفاهيمها ومعطياتها ، والشعر التقليدى هو العودة الى أدب الصدى - على

حد تعبيره - ، في الوقت الذي ينبغي على الشاعر أن يكون خلاقا لا مقلدا ، طبقا لحاجات العصر الجبالية والفكرية والذوقية والنفسية .

أما ملحوظة الباحث محسن عبد الخالق - التي تقول : « وقد لاحظ الباحث أيضا نبرة القاضي تظهر بوضوح في دعوته حين يقطع » لقد مات الشعر « العربي » ان وضع الصفة بين قوسين انما جاءت للتنبيه بان الذي مات هو الشعر العربي بالتحديد ، فالشعر اذا لم يموت ، انما الذي مات هو الشعر العربي فحسب . ان تكرار الناقد للفظ مات ، وموت ، وميتة ، ثم كلمة الابد ، يكشف بوضوح عن توجهه الغربي « (٦٦) - فانها تقوم على المجلة وعدم الموضوعية ، فانه لو قرأ جيدا اعتراف لويس عوض ، لما احتاج لمثل هذه الملحوظة ، فلويس عوض يشير في اعترافه الى موت الشعر العربي بصفة خاصة ، حيث يقول : « فللويس عوض دلالة واضحة . اما أن « الشعر » قد مات وهو بعيد ، واما أن الشعر « العربي » قد مات وانكسر عموده على أقل تقدير ، وهو محتمل ، وأنا أستبعد موت الشعر لسببين : أولهما : أني أعلم علما أكيدا بأن لويس عوض ليس بشاعر ، فاذا كان شعره ميتا ، فمحال أن نأخذ الشعر بحريته ، وثانيهما أني أعلم علما أكيدا بأن جيلنا يحس الشعر أكثر مما أحسه جيل شوقي ، لأن جيلنا معذب وجيلنا تائر ، وجيلنا عاش في الأرض الخراب التي انجلت عنها الحربان ، ورقص حول شجرة الصبار ، وجيلنا لم يولد بباب أحد » (٦٧) .

ثم يقدم تبريرا لاعترافه بموت الشعر العربي مؤرخا لأهم ظاهرة تمرد فني في تاريخ الشعر العربي التي ترجع الى القرن العاشر الميلادي ، حيث خرج الأنديلسيون على عمود الشعر ، وعلى

الممارسة التقليدية ، من حيث الوزن والقافية ، فاستحدثوا قوالب جديدة ، ولغة تتلاءم مع حياتهم المنمقة المتعدنة ، فيقول : « وإذا كان جيلنا يحس الشعر أكثر مما أحسه شوقي ، فتقصيره عن قول الشعر لا يدل على موت الشعر ، بل يدل على موت الشعر العربي وانكسار عموده على أقل تقدير ، فالشعر إذا لم يموت ، وإنما مات الشعر العربي ، وحقيقة الحال أن عمود الشعر العربي لم ينكسر في جيلنا ، وإنما انكسر في القرن العاشر الميلادي . كسره الأندلسيون » (٦٨) .

واعتقاد الباحث - (محسن عبد الخالق) - بأن تكرار الناقد للفظ « مات » ، « موت » و « ميتة » ، ثم كلمة « الأبد » يكشف بوضوح عن توجهه الغربي اعتقاد يفتقد التبرير والموضوعية . لأن اللفظ مات ومشتقاته لفظ عربي ، يشي دلاليا بالتوقف والفناء وعدم الملامة ، واستنفاد طاقات ، وتكراره بهذه الصورة إنما جاء للتأكيد ، هل الكشف عن حقيقة مذهب ما وعلاقته بالواقع رغبة في تعريته يعد توجها غريبا ؟ نعتقد أن هذا الاتهام ليس هناك ما يبرره .

ويشير لويس عوض الى أزمة الشعر العربي التي أعلن عن تاريخها بموت شوقي ، فيقول : ففي تصوري أن أزمة الشعر العربي التقليدي لم تبدأ لمجرد موت شوقي وحافظ ، ولكن بدأت لعجز مدرسة أبوللو ، ومدرسة المهجر ، أي عجز المدرسة الرومانسية العربية عن التعبير عن أي مضمون اجتماعي أو انساني بالمعنى العام في زمن يقظة الجماهير ، وازدياد اندفاعها للمشاركة في تقرير مصيرها الاجتماعي والاقتصادي والثقافي والحضاري ، والتهاب الوجدان العام بقضايا الحرب والسلام والتقدم والحرية والمساواة والاختاء » (٦٩) .

وفي تصور الباحث أن موقف لويس عوض من الشعر التقليدي يقوم على الوعي بمفهوم الشعر ذاته في إطار العصر الحديث ، فالشعر إذا كان قديما أو جديدا ، تعبير عن خبرة شعورية ، غير أن هذه الخبرة الشعرية التي تقف عند حدود المشاعر الشخصية وتشبثت منها لا تكفى في الشعر المعاصر ، بل تشاركها الخبرات الشعرية الجماعية ، فالشعر المعاصر بلورة لها في أي اتجاه كانت هذه المشاعر . والقيم الاجتماعية التي يحاول المجتمع تبنيها واعتناقها هي خلاصة تجارب الإنسان المعاصر ، كما أنها ميراث الأجيال الماضية والحاضرة معا ، وارتباط الشاعر بالمثل الاجتماعية التي بليت يعزله عن حاجات عصره ومتطلباته ، ويخرجه عن أطاره (٧٠) .

ودعوة لويس عوض ، التي تتضمن ثورة على الموروث البالي لها أكثر من جانب ، جانب إيجابي وهو الذي نتناوله ونؤيده ، وهو : أن الشعر يساير المطالب الحياتية للناس من الوجهة الجمالية والروحية والمعرفية ، ويرتبط بتغيرات العصر ، وهذه الدعوة قديمة ، تنبه لها النقاد القدماء ، والشعراء القدماء - وإن كانت تختلف في بعض الجوانب - مثل أبي نواس ، حيث جلد في الشعر بما يتناسب مع الناس ، فتمرد على القافية الموحدة ، والوقوف على الأطلال .

أما الجانب الآخر فهو : أن لويس عوض يبني تمرده أو دعوته على مقدمات يلحظ عليها : أنها واكبت اتجاهها عاما ، أو جاءت في الإطار العام نحو تجديد الشعر وبخاصة الفترة التي تم الاتصال فيها بالأدب الأوروبية .

✽ لويس عوض وثورة الشعر العربي الحديث :

بدأت ملامح الشعر العربي الحديث تتضح بصورة مباشرة ، وتجلي وجهها - على الرغم من محاولات التجديد السابقة في تلك الحركة التي تمخضت عن الحرب العالمية الثانية ، وشكل ملامحها مجموعة من الشعراء في مختلف أقطار الوطن العربي أمثال : عبد الرحمن الشقراوى ، وصلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطى حجازى ، وبدر شاكر السياب ، ونازك الملائكة ، وعبد الوهاب البياتى ، أدونيس ، الفيتورى ، ونزار قباني ، وغيرهم .

وقد وجدت هذه الحركة صدى عميقا - فيما بعد - في نفوس متنوقى الشعر وقرائه ، بل في نفوس الأجيال اللاحقة من الشعراء أنفسهم . اذ أصبحت مدرسة لها سماتها الفنية ، ومفاهيمها التي تمخضت عن الواقع العربى في عصرنا الحديث ، فالشعر الجديد فيه ما يمثل روح العصر أو طبيعة الحياة الحديثة : نثرية الحياة من ناحية ، وكلية الحياة وتداخلها من ناحية ثانية . ويتمثل هذا في صور الشعر الجديد ، وشكل الشعر الجديد ، فاللغة نثرية بعيدة عن التوتر وعن رصانة الشعر الكلاسيكى . وهذه النثرية ، وهذه الكلية تعكسان طبيعة العصر الذى نعيش فيه » (٧١) .

ويرى لويس عوض أن « أهم فارق مميز بين حركة الشعر الحديث ، بوصفها حركة تجديدية ، وبين الحركات التجديدية السابقة عليها ، هو النزوع الوجدانى ذو الطابع الرومانسى لهذه

الحركات مجتمعة ، بحيث انحصر الهاجس القومى لديها فى الوظيفة المكملة لدور الشاعر الكبير ، أما بالنسبة للشعر الحديث فقد تغلغل الهاجس الى صميم التجربة وتحكم فى رؤية الشاعر ذاتيا وموضوعيا » (٧٢) .

وموقف لويس عوض من هذه المدرسة فانه يقوم على التعاطف والانحياز لها - وهو انحياز موضوعى من وجهة نظر الباحث - لأن مناهيها وعطاءها يتفقان مع الحلم الشعرى عند الانسان المعاصر بصفة عامة ، ولويس عوض بصفة خاصة ، فهو يؤكد : « لكنى منحاذا لهذه المدرسة الجديدة ، والمستقبل - كما أتصور - هو لمصلحة هذه المدرسة ، لأن شعر البلاغة العربية القائم على جهرية الصوت ، ووحدة البيت ، ووحدة القافية ، قد انتهى الى الأبد » (٧٣) .

وقد أحدثت ثورة الشعر الحديث انجازات على المستويين : الشكلى والمضمونى ، تتمثل فى التقنيات الفنية وبناء القصيدة . أما الانجازات المضمونية فتتمثل فى رؤى الشاعر الفكرية والمعرفية .

فعلى مستوى الشكل والتقنيات الفنية التى أحدثتها الحركة الشعرية الحديثة ، يصرح لويس عوض بوجهة نظره حيث يرى أن :

« أهم تغير تم - فى نظرى - فى الشعر الحديث من ناحية الشكل ، هو العدول عن وحدة البيت الى وحدة القصيدة هو الذى هدم فكرة القافية الواحدة . وقد كان هذا صدى لتحول الشعر من وجدانى صرف الى شعر يتكلم عن موضوع القنبلة الذرية ، مثلما نرى عند عبد الرحمن الشرقاوى فى قصيدة « من أب مصرى

الى الرئيس ترومان « لم يكن بإمكانه أن يعبر عن
مضمونها الانساني الاجتماعى دون أن يخرج عن
وحدة البيت الى وحدة القصيدة ، ودون أن يتجاوز
فكرة القافية الواحدة وفكرة تساوى الأبيات فى
التفاعيل ، فهو قد كسر القشرة التى كانت
مفروضة على الشعر بحكم التقاليد ، وابتدع
لنفسه تقليدا شعريا جديدا يتناسب مع المضمون
الذى يريد أن يعبر عنه وهذا ما نجده أيضا لدى
كل الشعراء الجدد » (٧٤) •

أما على المستوى المضمونى ، فقد أحدثت ثورة الشعر الحديث
إنجازا مهما هو اختلاف النظرة الى العالم والأشياء ، وهذا ما يذهب
اليه لوييس عوض بقوله : « ما أراه هو أن الثورة الحقيقية التى
تمت فى الشعر الجديد هو اختلاف النظرة الى الأشياء ، فبعد أن
كان الشاعر يمسك بالربابة ويتغنى بحالة وجدانية ، تحول الى
إنسان يعبر عن هموم الانسانية ، أو هموم جيله فى هذه
الفترة » (٧٥) •

لم يكن كل الشعراء يتغنون بحالة وجدانية فى الشعر الذى
سبق ثورة الشعر الحديث ، فقضايا الانسان كثيرة عند معظم
الشعراء ، وقضايا الوطن وهموم الشعوب هى التى عبر عنها الشعر
عند بعضهم ، كحافظ ابراهيم ، وشوقى ، وغيرهما كاحمد محرم
وأحمد نسيم •

وفى تصور الباحث أن التحول الذى أحدثته ثورة الشعر
الحديث فى شكل البيت وشكل القصيدة بوجه عام ، لم يكن تمخضا
عن تغير الذوق الجمالى فقط ، وإنما عن تغير المضمون الشعري
وطرائق الصياغة والتصوير ، حيث لا يمكن فصل الشكل عن

المضمون ، فالمضمون الجديد يتطلب شكلا جديدا يحتويه ويتناسب معه .

ويشير محمد النويهي الى أن ثورة الشعر الحديث قد أحدثت انجازات على المستويين : المضموني والشكلي ، فيقول :

« أول ما حدث : هو أن القرع البارز العنيف قد خف وقعه ، وثاني ما حدث هو أن السيمتريّة الجامدة قد حطمت ، وثالث ما حدث هو أن الرتوب الملل المفر قد دخله قدر لا يستهان به من التنوع الغني ، وهذه العوامل الثلاثة في ذاتها قد حررت الشعر الى درجة غير قليلة مما كان عليه من رنة الكذب والافتعال . . . هذا الانطلاق الشكلي - كما أوامنا في غفون حديثنا هذا - لم تكن أهميته الأخيرة فيه في حد ذاته ، بل كانت في مدى سماحه بانطلاق المضمون الجديد . فقد فتح الطريق واسعا أمام الشعراء الجدد الى انطلاق مضموني فكري وعاطفي لم يشهد الشعر العربي له نظيرا من مئات السنين . فتح أمامهم سبلا جديدة للتفكير والشعور ما كان يمكننا ولوجها في نطاق الحدود الضيقة الجامدة للشكل التقليدي ، كما مكنهم بدرجة عالية من الترابط العضوي بين الشكل ومضمونه ، اذ استطاعوا الآن أن ينوعوا من الشكل حتى ينسجم انسجاما أكبر دقة وتجاوبا مع كل مطلب دقيق في الفكرة والعاطفة » (٧٦) .

ومن ناحية السبق التاريخي في زيادة حركة الشعر الحديث ، ومن الشاعر الذي قاد بتجاربه الشعرية هذه الثورة ، ودعا اليها

فنيا ، يرى بعض الدارسين أنها بدأت في العراق سنة ١٩٤٧ ،
عندما بدأ الصراع بين قصيدتي « الكوليرا » لنازك الملائكة ، و « هل
كان حبا » لبدر شاكر السياب ، وأيهما أسبق من الأخرى . يرى
لويس عوض أن الريادة الشعرية لم تكن في العراق ولكنها بدأت
في مصر ، حيث يقول : « ان الشائع هو أن أحدا من اثنين كان
زائدا للشعر العربي الحديث : « إما نازك الملائكة ، أو بدر شاكر
السياب ، وليس هذا صحيحا ، فالهذات الشعرية بدأت في
مصر » (٧٧) .

وفي تصور الباحث أن الرأي الذي ذهب اليه لويس عوض
هو الرأي الصائب ، حيث تؤكد المحاولات التجديدية في الشعر
العربي أن ارهاصات الثورة بدأت في مصر مع تجارب نقولا فياض
١٩٢٤ ، ومن جاء بعده (٧٨) . وهناك تجارب للويس عوض في
ديوانه « بلوتولاند » تؤكد هذا السبق بغض النظر عن جودة الشعر
أو رداءته فقد كتبت قصائد الديوان - وما تحمله من طابع تجريبي
يجنح نحو الجديد والخروج على الشكل التقليدي - في فترة إقامته
بكمبريدج ١٩٣٧ - ١٩٤٠ .

* لويس عوض والمذاهب الأدبية والفنية والنقدية :

المذهب الأدبي « عبارة عن منهج أدبي جديد لرؤية هذا الانسان
المتطور دوما رغم أن جوهره واحد » (٧٩) ، و « المذاهب الأدبية
المتعاقبة امتداد طبيعي ضمن سلسلة طويلة تسير موازية للفكر
الانساني ونسبية النظرة الى العصر والمجتمع والحضارة والثقافة هي
التي توحى بوجود مثل هذا التناقض ، والمذاهب الأدبية على اختلاف
أنواعها وأهدافها وعصبرها عبارة عن بلورة للدور الذي يلعبه
الأديب في مجتمعه وعصره » (٨٠) .

ويرى الطاهر أحمد مكي أن « التصنيف على أساس المذاهب والحركات الأدبية لا يخلو من صعوبات ومشكلات مردها الى أن التسميات فضفاضة ، لا تعنى شيئا واضحا محددا » (٨١) .

ولكل أديب ، أو ناقد موقف من المذاهب الأدبية السائدة في عصره ، أو السابقة عليه ، ويتحدد موقف الأديب أو الناقد من خلال مفهومه للأدب ، وأيديولوجيته الفكرية . وللويس عوض موقف من بعض المذاهب الأدبية والفنية والنقدية .

فالاشتراكية التي تبناها ، وأصبحت تمثل مذهبه في الفكر والأدب ، « تعترف بكل جاد من مذاهب الفكر والفن والأدب ، مهما كانت هذه المذاهب متعارضة ومتناقضة ... تعترف بالمدارس الكلاسيكية والأوغسطية والرومانسية والرمزية والواقعية وما فوق الواقعية ، تعترف بمدارس العقل والعاطفة والخيال » (٨٢) .

ويزرى لويس عوض أن الاشتراكية السليمة تقوم على الاعتراف الأعظم « فهي ترى في كل مدرسة من مدارس الفكر والفن والأدب وجهاً ايجابياً خلافاً يضيف الى التراث العظيم ، وهذا الوجه الإيجابي الخلاق هو نقد الحياة . وترى أن نقد الحياة هو المقدمة الأولى لنموها ورفيها ، وترى أن نمو الحياة ورفيها لا يكون الا بنقدها ، فبالنقد وحده نغزبل بذور الموت من بذور الحياة » (٨٣) .

وترى الاشتراكية السليمة في نظر لويس عوض أنه « من الخطأ أن تقع مذاهب الفكر والفن والأدب في قضية الفصل بين الذات والموضوع ، أو الفصل بين الشبكل والمضمون وترى أن الرضى والجودة يتحققان اذا تحققت الوحدة والانسجام بين هذه الأشياء جميعها » (٨٤) .

وإذا كان الاعتراف الأعظم بكل هذه المذاهب هو وجه من وجوه الاشتراكية السليمة في نظر لويس عوض ، فليس ذلك معناه

« القبول الأعمى » ، والاشتراكية السلبية لا تقوم على « الإنكار الأعظم » ، والإنكار الأعظم « ليس مجرد الرفض (٨٥) ، فهي « تعلم أن كثيرا من مذاهب الفكر والفن والأدب فكر متأزم وفن متأزم وأدب متأزم ، فهو يرى نفسه ، ولا يرى إلا نفسه ، ويحطم كل ما عداه » (٨٦) .

فلاشترائية « تعترف بكل هذه المدارس من حيث هي نقد للحياة ، ولكنها ترفضها ولا تقبلها بالضرورة من حيث هي منهج للحياة » (٨٧) .

يورد لويس عوض الاشتراكية بمعنى الحياد ، ولو كان الأمر كذلك لاستوجب عدم اعتناق مذهب ، غير أنه يعلن أن الاشتراكية مذهبه في الفكر والفن والحياة ، وأنها ضد المذهبية الضيقة .

وفي الوقت الذي يعلن فيه الحياد - وهو أبرز صفات النقد - يعود إلى المذهبية وفي الوقت الذي ينفي عن نفسه صفة اغماض العينين والعمى ، يثبت أنه أعمى باعتناقه مذهب معين ، وينظر إلى المذاهب الأخرى من خلاله .

ولويس عوض ممن « يعتقدون أن لكل مدرسة من مدارس الفن وظيفة في المجتمع وطراز الحياة وطراز المجتمع وطراز الحياة وحده هو الذي يقرر ظهور مدارس الفن والفكر ، يحيا أياما كانت مدرسته ، وكل مدرسة تتناسخ في غيرها » (٨٨) ، بحيث « يقوم كل مذهب على أنقاض سابقه الذي لم يعد ملائما لروح العصر » (٨٩) ، والمذهب الجديد لا يقوض المذهب القديم تقويضاً تاماً ، وإنما يكمله ، ويبقى مستمرا على الرغم من انتشار المذهب الجديد .

ولويس عوض من المؤمنين بوخدة الثقافة الإنسانية مهما بالفت في التخصص ، وتخصّصه الأكاديمي هو الذي جعله يعترف بكل

هذه المدارس ، شريطة أن تصبح نقدا لا منهجا للحياة ، فهو
يصرح :

« الحق أن تكويني الأكاديمي جعلني أقف في
كثير من الأحيان موقف علم الانحياز من مدارس
الفن والأدب ، وأحكم على كل منها وفقا لقوانينه
الخاصة . أننى مثلا ترجمت شيللى وهو شاعر
رومانسى وترجمت هوراس وهو شاعر كلاسيكى ،
وترجمت أوسكار وايلد وهو رسول مدرسة
« الفن للفن » ، وترجمت « الراس ايلاس : أمير
الجبشة » التى صدرت بعنوان « الوادى السعيد »
وهى من عمل صمويل جونسون ، وتعد من
النماذج الصافية للأدب الكلاسيكى الحديث ،
وترجمت « استرووتر » لجورج مور ، وهو من
تلاميذ أميل زولا ، وهى نموذج ممتاز للمدرسة
الطبيعية » (٩٠) .

ويشترط لويس عوض فى مذاهب الأدب والفن النضوج ،
فهو يتوقف عليه معيار القبول أو الرفض ، وحسه النقدي الذى
يمنحه بعدا فى النظر ، هو المهيمن على هذه العلاقة ، فهو شخصية
استيعابية ، وتحليل المذاهب والمدارس يقوم على الوعى
والاستيعاب ، لأن « المدارس كثرت بانتشار الوعى » . وتقدم
العرفان « (٩١) ، ويؤكد شمولية المعرفة : « انى لا أقصر فى
غذائى على طعام واحد ، بل أكل من طيبات ما رزقت سواء أكان
هذا الرزق كلاسيقا أم رومانسيا أم واقعيًا أم رمزيا أم سرياليا
أم مستقبليا الى آخر ما هناك من مدارس الأدب والفلسفة ،
ولا أشتري فيما أتناول من ثمار الفن الا النضوج ، متمثلا فى ذلك

يقول شكسبير في الملك لير : « النضوح هو كل شيء في الحياة » (٩٢) .

ولويس عوض يعنى بدراسة المؤثرات التي أفرزت الأدب ، وخاصة الحالة الاقتصادية ، التي كانت تسيطر على المجتمع ، فلا بد من الوقوف على عوامل التكوين والتأثير « ولا سبيل الى فهم المدارس المختلفة في الفكر والفن الا اذا درسنا الحالة الاقتصادية في المجتمع الذي أنجب هذه المدارس » (٩٣) ، وهذا يعنى أنه يميل إلى القوانين الاشتراكية .

❖ الكلاسيكية : Classicism

تعد الكلاسيكية أول مذهب أدبي محدد في تاريخ الآداب الأوروبية ، وجاءت الكلاسيكية في محصلتها النهائية طريقة متكاملة في الفكر ، وأسلوباً شاملاً للحياة ، وساعد على تشكيلها غلبة الفلسفة العقلية « (٩٤) ، و « الكاتب الكلاسيكي هومن يسير على نهج من سبقوه وأرسوا التقاليد الأدبية ، بحيث يتركز انجازه في الإضافة وليس في الهدم أو التغيير » (٩٥) .

وموقف لويس عوض من الكلاسيكية يقوم على الرفض لها كممارسة آنية للإبداع ، ورفضه لها لأنها استنفذت أغراضها ، وأصبحت غير قادرة على أن تفي بحاجات الإنسان المعاصر ، وأصبحت مناقضة للمعاصرة والتقدم « بالرغم من تقديري للمدرسة الكلاسيكية .. كنت أحس بأنها — بسبب محافظتها واهتمامها الشديد بالشكل — لا تساير فكرة التطور والتجدد الذي يجب أن يكون ملازماً للآداب واللغات » (٩٦) .

إن موقف لويس عوض من الكلاسيكية موقف يقوم على الإدراك الصحيح لمتطلبات العصر روحياً وفكرياً ، فالكلاسيكية — كما يراها لا تساير تطور العصر وتغير الحياة وتجدها ، والأدب

الكلاسيكي يحافظ على الشكل ، ويهتم بثباته ، مما يستدعى ثبات
المضمون .

ثم يرى لويس عوض أن المذهب الكلاسيكي يمكن أن يشهد
احياء كلاسيكيا اذا توافرت مقومات الاحياء ، فيقول : « وليس معنى
هذا الكلام أن المذهب الكلاسيكي الاتباعي قد مضى أو ينبغي أن
يمضى الى غير رجعة . . لقد نشهد احياء كلاسيكيا اذا توافرت
مقومات هذا الاحياء » (٩٧) .

كيف يرى لويس عوض أن الكلاسيكية لا تسير فكرة التطور
والتجدد ، وكيف نشهد احياء كلاسيكيا اذا توافرت مقومات هذا
الاحياء ، كما أن الكلاسيكية كمذهب كان لابد للانسانية أن « تتحرر
من سيطرته بعد ذلك لتخلف مذاهب أدبية وفنية جديدة لها أصولها
ومبادئها الخاصة » (٩٨) التي تتفق مع واقعها الجديد .

✽ الرومانسية : Romanticism

الرومانسية مذهب ثائر ظهر كرد فعل للمذهب الكلاسيكي
المحافظ الذي يمجّد أعمال العقل ، و « هو طليعة المذاهب
الحديثة » (٩٩) .

والرومانسية في صميمها « حركة أدبية » ثائرة على التقاليد
الأدبية القديمة ومؤيدة لكل تجديد وانطلاق في ميدان الأدب
والدراسات الانسانية عامة » (١٠٠) .

بالاضافة الى الخروج والتحطيم والثورة ، تركز الرومانسية
على التلقائية والغنائية والتعبير عن الأحلام والكوابيس والغموض
وتحويل الأدب الى شعلة هادية للأجيال القادمة ، وليس مجرد تقليد
القوالب القديمة » (١٠١) .

ويرى لويس عوض أن الكتابة والتشباؤم هما إنتاج للنفس الرومانسية ، التي تحس بسجن الروح داخل الجسد ، فيقول : « وما هذه الكتابة والتشباؤم الا التعبير الطبيعي عن النفس الرومانسية عن الاحساس العميق بسجن الروح داخل اطار الجسد ، أو قيود القلب من أى نوع كان » (١٠٢) ، فهي « تهدف الى تحرير الأنا من جميع القيود المفروضة .. » وهى التعبير الفنى عن روح الطبقة المتوسطة المجاهدة لتطبيق النظام الفردى على كل وجه من وجوه النشاط الانسانى » (١٠٣) .

والفردية التى يقصدها لويس عوض انما هى الفردية الموجودة المتمردة المجاهدة التى تحس بوطاة المجتمع ، فتحطم القيود ، وليست الفردية السالبة المنكمشة ، التى تحس بوطاة المجتمع ، فتنطوى على نفسها ، وتهرب الى ذكريات الطفولة أو ذكريات ما قبل الحياة ، وتعتصم بسرديات اللاوعى (١٠٤) .

ويؤكد لويس عوض أنه رومانسى بطبيعة تكوينه « فمن تبسيط الأمور أن تقول : ان اتجاهى كان رومانسيا بحتا ، حتى فى تلك الفترة ، فترة الثورية والقلق والرغبة فى اصلاح العالم ، فتلمذتى على العقاد ، وتشيعى لمدرسة أبوللو فى صباى غديا فى هذا الاتجاه الرمانسى » (١٠٥) . ثم يشير بقوله : « وحين تقرأ « بروميثوس طليقا » و « الراهب » فسوف تجد أثر الرومانسية عميقا » (١٠٦) .

لويس عوض رومانسى بطبيعة تكوينه وميوله يجد نفسه فيها ويحبها ، غير أنه يجدد سمات رومانسيته فيقول : « انى أحب بطبعى الرومانسية ، وهناك رومانسية ثورية ، وأخرى أسميها متعفنة ، وهى متوفرة عندنا ، وأنا من أنصار الرومانسية الثورية عند شيللى وبيرون ، وحبى الخاص للرومانسية بهذا المفهوم يقوم على ايمائى بأن الخيال أداة من أدوات المعرفة الحقيقية » (١٠٧) .

Realism : الواقعية

ظهرت الواقعية احتجاجا على المذهب الرومانسى الذى يجنح الى الخيال ، ويمجد من القدرات الانسانية والنوازع الوجدانية ، ويقدم « شيلينج » تعريفا للواقعية الخالصة على انها « هى التى تؤكد الا أنا ، أى ما هو خارج الذات » (١٠٨) :

والواقعية هى « ذلك التيار الزاخر الذى عرف فى مساره من الأيديولوجيات والفلسفات ، والذى اغتسل بمائة معظم كبار الكتاب العالميين فى القرنين الأخيرين » (١٠٩) .

وقد تبلورت الواقعية فى مسارين هما : الواقعية النقدية ، وقد ظهر هذا المسار فى فرنسا على يد « أميل زولا » ، وتعنى الواقعية النقدية بالتصوير الفوتوغرافى للواقع ، وكشف الشر بأبشع صوره .

أما المسار الثانى فهو الواقعية الاشتراكية ، وقد ظهر فى الاتحاد السوفيتى ويمثله تشيكوف وجوركى .

وفى ظل المذهب الواقعى « الفن ينبغى أن يقدم تمثيلا دقيقا للعالم الواقعى ، ولهذا يجب أن يدرس الحياة والعادات من خلال الملاحظة الدقيقة والتحليل المرفف ، وينبغى أن يؤدى هذه الوظيفة بطريقة موضوعية خالية من العواطف والنزعات الشخصية » (١١٠) .

وعندما بدأت الدعوة الى الواقعية فى أدينا العربى ، كشف لويس عوض عن موقعه فيها ، فيقول لمفيد الشوباشى أحد أنصار الواقعية : « وليطمئن صديقى مفيد الشوباشى .. إلى أبنى لازلت كما عهدنى منذ أعوام وأعوام أستعذب الأدب الواقعى أينما وجدته

فى أنضج حال « (١١١) • ثم يؤكد موقفه بقوله : « أما الدعوة الى الواقعية فلا غبار عليها ، ولعلنى أشاركه (يقصد مفيد الشوباشى) فيها ، لو أئنى علمت أن الحياة التى أقصدها هى عين الحياة التى يقصدها ، حين نقول معا : ان الأدب يكتب للحياة ، أو ينبغى أن يكتب للحياة » (١١٢) .

لقد تبنى لويس عوض مفهوم « الأدب للحياة » فى وجه الأجنحة النقدية القائلة بالأدب للمجتمع ، أو الأدب للواقع ، وقد فضل لويس عوض كلمة الحياة على كلمة المجتمع ، لأنه يرى أن الحياة أسمى وأرحب من المجتمع ، وتشمل الفرد أو المجتمع معا ، « وكنت دائما أفضل فلسفة الأدب للحياة على فلسفة الأدب للمجتمع ، لا لأنى أستهين بالمجتمع أو ألتمس التعمية فى شىء مجرد هو الحياة ، ولكن الحياة شىء أعم من المجتمع وشامل له ، فالحياة تشمل المجتمع والفرد جميعا » (١١٣) ، كما أن الواقعية القائلة : بـ « الأدب فى سبيل المجتمع » تضحق بالحاجات الروحية من أجل الحاجات المادية ، لأن المجتمع يفهم عادة على أنه جسم ذو كيان مادى محسوس ، وعلاقات مادية محسوسة أو نابعة من المادة » (١١٤) ، والمجتمع يجور على حرية الفرد فى سبيل مصلحة الجماعة (١١٥) .

✽ المدارس المثالية والمادية : Idealism and Materialism

طرح لويس عوض - من خلال تصوره للفكر الاشتراكي الذى تبناه - موقفه من بعض المذاهب الأدبية المناهضة للاشتراكية ، وضمها فى دائرة واحدة تجمع بينها ، عرفت بـ « المذاهب المثالية » وهى : مذهب « الفن للفن » - الذى تقدمه فى هذا الفصل كنموذج - فى شىء من التفصيل ، لما له من أهمية فى تاريخ المذاهب الأدبية ،

والـ « المذهب التائرى » و « المذهب الانسانى المحافظ » و « مذهب الكلاسيكية الجديدة » التى يعد الشاعر العظيم « ت . س . اليوت » نبيلها ورسولها وكاهنها الأعظم فى القرن العشرين « (١١٦) . ولهذه المدارس جميعها ممثلوها الكبار فى الفكر الانجليزى والأمريكى « (١١٧) . وقد ظهرت هذه المدارس « فى القرن التاسع عشر بظهور الاشتراكية ، وانتشرت فى القرن العشرين بانتشارها ، فقد كانت هذه المدارس بمثابة الرايات التى تجمعت حولها حركات المعارضة للفكرة الاشتراكية » (١١٨) .

وتعد هذه المدارس المثالية منافية للاشتراكية التى تبناها لويس عوض ، لأنها تنظر الى الوراء ، وتفصل بين الفرد ، وتجعله عالما قائما بذاته ، له حريته الخاصة ، وبين الجماعة ، وتفصل بين الذات والموضوع ، وبين الروح والمادة ، وبين صورة الفن ومحتواه . ولويس عوض يؤكد أن « الاشتراكية بمفهومها الانسانى تنظر دائما الى الأمام ، مهما تلفتت الى الوراء بين الحين والحين ، ونجد دائما اطارا حيويا تؤلف فيه بين الفرد والجماعة ، وبين الذات والموضوع ، وبين الروح والمادة ، وبين صورة الفن ومحتواه » (١١٩) .

ويشير شكرى عياد - فى هذا الصدد - منتقدا لويس عوض بقوله :

« ان لويس لا يحدد بالضبط ما يقصده بهذه المثالية ، كما لا يحدد كثيرا من المصطلحات الفلسفية الأخرى التى ترد فى ثنايا بحثه ، مثل « الموضوعى » و « المجرى » و « المطلق » و « النسبى » . وربما كان من المناسب ان نعرف ما يقصده بـ « المثالى » فى هذا السياق بأنه « الثابت » والخاص بالأدب والفن فى الوقت نفسه » « (١٢٠) » .

وإذا كانت المدارس المثالية - على جسد تعبيره - منافية للاشتراكية ، ووقف منها موقف الرفض ، فإن هناك مدارس معادية للفكرة الاشتراكية وهي المدارس المادية ، تلك المدارس التي يقرر لويس عوض بأنها « تعد خطرا على الاشتراكية بمعناها الانساني الحقيقي » (١٢١) ، وأهم هذه المدارس هي : « مدرسة الاشتراكية الثورية » و « المدرسة الواقعية الاشتراكية » و « مدرسة الأدب الهادف » - التي يعرض لها الباحث بشيء من التفصيل ، لبيان موقفه منها ، واتخاذها نموذجا للمدارس المادية المعادية للاشتراكية التي يتبنها لويس عوض - و « مدرسة الحتمية الاقتصادية أو الجبر التاريخي » ، وهذه المدارس في مجملها « مدارس متداخلة ، لأنها تابعة من ينبوع واحد » (١٢٢) ، كما أنها « لا تعبر الا عن لون واحد من ألوان الاشتراكية ، وهو الاشتراكية الماركسية التي تبلورت في النظام الشيوعي » (١٢٣) .

ويبدو كلام لويس عوض عن المدارس المادية غائما ومتداخلا في الرؤية والموقف ، يقول شكرى عياد : « يمكننا أن نلاحظ كذلك أن « المدرسة الأولى » ليست الا الوجه السياسي للاشتراكية الماركسية ، والرابعة ليست الا وجهها الفلسفي والتاريخي ، وأن « مدرسة الواقعية الاشتراكية » لا تعترف بأدب غير هادف ، فالواقع إذن أن الكلام ينصب كله على الواقعية الاشتراكية ، وهي التسمية المعروفة للمذهب الأدبي السائد في البلدان الاشتراكية والقائم على النظرية الماركسية » (١٢٤) .

ويعد لويس عوض هذه المدارس منافية للاشتراكية الحقيقية بمعناها الانساني لجملة أسباب يؤكدها بقوله :

« نحن نعلها مدارس منافية للاشتراكية الحقيقية ، الاشتراكية بالمعنى الانساني لجملة

أسباب أهمها أنها مدارس مادية صرفة وثانيا أنها
مدارس آلية ميكانيكية ، وثالثها أنها باصرارها
على إخضاع الإنسان للعالم الخارجى إخضاعا
تاما ييسط موضوعية المعرفة وموضوعية الفن
وكل موضوعية الى درجة السذاجة ، ورابعا أنها
تذيب شخصية الفرد اذابة تامة فى شخصية
الجماعة مستندة الى فكرة ميتافيزيقية وهمية عن
الجماعة والمجتمع ، وخامسها أنها تربط الفن
والفكر بالدعاية « (١٢٥) »

إذا كانت هذه هي الأسباب التى من أجلها عد لويس عوض
المدارس المادية المنافية للاشتراكية الحقيقية ، فان شكرى عياد يعلق
على هذه الأسباب بقوله : « وإذا استثنينا خامس هذه الأسباب - أو
هذه المآخذ - فأننا نلاحظ مرة ثانية أن لويس عوض يتحدث عن
الاشتراكية الماركسية بما هى مذهب فكرى شامل ، وهو ما يتفق
مع تصنيفه السابق ، على أنه لا يكاد يشرع فى وصف المدرسة
الأولى ، وهى « مدرسة الاشتراكية الثورية ، حتى تختلط الأمور
عنده ، أو على الأصح تعود الى وحدتها الطبيعية ، ومع أنه لا يفرد
« مدرسة الواقعية الاشتراكية » كما يفعل بالمدرسة الأولى التى
يسمىها بالاشتراكية الثورية » فانه يذكر بعض سماتها المهمة مثل
ارتباط الأدب بالصراع الطبقي والسعى لتوطيد دعائم « أدب
بروليتارى » (١٢٦) »

وبهذه الرؤى والمفاهيم التى اعتنقها لويس عوض فى دراسته
للأدب والاشتراكية فتح دائرة الخلاف والرد على هذه المفاهيم ،
وكان أشهرها سلسلة المقالات التى كتبها حسين مروة تعقيبا على
مقالات لويس عوض التى تدور حول الأدب الاشتراكي ، وفيها يرى

جسدين مروة أن لويس عوض قد وقع في خطأ عندما رد المدارس المادية كلها الى الاشتراكية الماركسية (١٢٧) .

✻ الفن للفن : Art for Art's Sake

ظهرت مدرسة « الفن للفن » في القرن التاسع عشر ، وكانت بمثابة احتجاج صارخ لا يخلو من الوجاهة على طيفان مدرسة « الفن للأخلاق » ، وعلى مدرسة الأدب ذي الرسالة « أو » مدرسة الأدب الهادف على حد تعبير لويس عوض « (١٢٨) ، و « وأثار مذهب الفن للفن جدلا عنيفا حوله ، ظنه البعض تحللا من قواعد الأخلاق ينتهى بنا الى الأدب الماجن » (١٢٩) .

ويرى لويس عوض أن مدرسة « الفن للفن » منافية للحياة ، لأنها تعزل الفنان عن الحياة والمجتمع ، وتفصل مادة الفن عن صورته ، وتقيم فوق المجتمع الانساني والحياة الانسانية دولة لا يعلى عليها ، هي دولة الجمال المطلق « (١٣٠) ، و « في مثل هذه الدولة تكون غاية الغايات هي اللذة والسعادة ، وأنها حقا لغاية من غايات الحياة ، ولكن اذا قلنا انها الغاية الوحيدة أو التي لا غاية وراءها ، فقد جعلنا من الحياة شيئا ساذجا لا يستحق أن يعاش » (١٣١) ، ويمكن في ظل « سعيها للجمال أن تتقيد بتعريفات ومقاييس ونواميس فنية موضوعية مستمدة من الخارج ومستخلصة من التجربة الانسانية في مختلف العصور » (١٣٢) .

ويرى لويس عوض أن مذهب الفن للفن ، و « الأدب للأدب » مذهب سلبي ضيق الحدود ، كانت له ضرورات تاريخية فيما مضى ، ثم انقضت هذه الضرورات ، أو انقضت أكثرها على أقل

تقدير « (١٣٣) » ويرى « أنه من المذاهب التي تبسط الفن ، فتعزل مادته عن صورته أو شكله عن مضمونه » (١٣٤) .

وفي هذا الصدد يشير نبيل راغب الى تلك العلاقة الجدلية القائمة بين نزعتي الفن للفن ، والفن للحياة ، كاشفا عن الرؤية الصحيحة في النظر الى الفن ومفهومه الصحيح والجيد ، في الوقت الذي اشتدت فيه مغالاة الاشتراكيين في النظر الى الجانب البطولي في الأدب ، وربطه بحاجة المجتمع ، دون النظر الى الأدب كقيمة جمالية في أساسه ، فيقول :

« الفن قادر علي محاربة الضياع والتشتت وانعدام المعنى وغموض الهدف ، وتفاهة التفكير ، وسطحية النظرة ، وضيق الأفق ، من هنا كانت ضرورة الفن بالنسبة للحياة الانسانية ، ومهما احتدم الصراع بين أنصار « الفن للفن » و « الفن للحياة » ، ولكنها التفريق بين الفن الجيد والفن الرديء ، فالفن الجيد بطبيعته يحمل كل المثل العليا التي تهدف البشرية اليها ، وهي المثل الكامنة في التركيز والوضوح والتجديد والاتساق والانسجام والتوافق الداخلي الذي يحويه أي فن جيد ، أما الفن الذي يلجأ الى الخطابة والوعظ والارشاد والتعليم ، مهملا في ذلك خصائصه كششاط انساني مميز ومستقل ، فانه يفقد بالتالي تأثيره على جمهور القراء مهما نادى باسمي المبادئ وارفح المثل ، فالفنان الذي يهمل وظيفته الفنية يتحول الى مؤرخ أو مصلح اجتماعي أو مفكر سياسي من الدرجة الثانية أو الثالثة » (١٣٥) .

ويقول ت . س اليوت . « ان محاولة ربط الشعر من قريب أو بعيد بأية مسائل اجتماعية أو دينية محاولة بخطرة ، اذ أنها تفرض على الشعر قوانين ينقدها ، والشعر لا يعترف بمثل هذه القوانين » (١٣٦) .

✽ الأدب الهادف : Targeted Literature :

دار الجدل والحوار فى كثير من الأوقات ، خاصة فى النصف الثانى من هذا القرن ، حول مفهوم الأدب وماهيته ، ووظيفته ، وغايته ، وانقسم الأدباء والنقاد فى مصر الى أجنحة متعددة ، فاعتنق فريق الاتجاه القائل بهادفية الأدب ، فعرفوا بأصحاب « الأدب الهادف » ، أو « الأدب ذى الرسالة » ، وطرح أصحاب هذه النظرة تصورا يقوم على أن « الأدب كان فى كل زمان ومكان جهازا من أجهزة الدعاية ، يبرز المقدمات والغايات فى كل حضارة من الحضارات ويدافع عنها » (١٣٧) ، ويسمى الأدب الهادف « بالأدب القائد ، أى الأدب الذى يسعى الى قيادة الانسان والمجتمع نحو غايات أبعد من الحاضر ، سواء أكان ذلك بتغيير هذا الحاضر أو بتخطيطه عند إيمان الكاتب بفساده » (١٣٨) .

يقف لويس عوض من هذا التوجه موقف الرفض ، حتى أنه يدخل معركة كان طرف النزاع فيها محمد مندور ، وهو من ناحية ، وأصحاب الأدب الهادف من ناحية أخرى ، ولم يقف لويس عوض موقف الرفض من هذا الاتجاه ، لأن أصحابه ربطوا هدف الأدب بالحياة فقط ، ولكن لأنهم غالوا وغلوا ب على حد تعبيره - فى الدعوة نظريا وعمليا لتسخير الأدب لأهداف جزئية وشعارات مباشرة (١٣٩) .

ويبرز لويس عوض موقفه - تجاه الأدب الهادف ، أو ما يسميه
بدراسة الأدب الهادف - فيقول : « مشكلة هذه المدارس الأدبية
أنها تبسط الفن الى حد السذاجة ، وتقدم مضمون الفن على صورته ،
بل وتسخر الفن بطريقة سافرة لخدمة بعض قطاعات الحياة كالحض
على الفضيلة بلغة الوعظ والارشاد » (١٤٠) .

وفى تصور الباحث أن دراسة لويس عوض عن الاشتراكية
والأدب ، أو استخدامه لتعبير « الأدب للحياة » لا يبتعد كثيرا عن
الاتجاه الذى يعمده - من وجهة نظره - معاديا للاشتراكية ، وهو
« الأدب الهادف » ، الذى عنده أدبا دعائيا أو برجوازيا ، ومهما استخدم
من تعبيرات يعتقد أنه بذلك يبتعد عن هادفية الأدب فى دعوته هذه ،
ولكنه يكثر قربا من الأدب الهادف ، اذ يقول : « وبهذا تكون دعوة
الأدب للحياة : دعوة اجتماعية ، ودعوة فردية معا ، لأنها تجعل من
الأدب وظيفة من وظائف المجتمع ، كما تجعل منه وظيفة من وظائف
الفرد » (١٤١) .

✽ السيريالية : Surrealism

« جاءت السيريالية أو ما فوق الواقعية Surrealism تجديدا
للطبيعية القديمة » (١٤٢) .

ويعرف أندريه بريتون السيريالية فى بياناه الذى أصدره سنة
١٩٢٤ بقوله : « السيريالية » اسم مؤنث ، وهى الأوتوماتية النفسية
الصرفة التى تحاول فيها التعبير اما بالكلمة أو بأية طريقة أخرى
من قيام الفكر بوظيفته الحقيقية ، وهى املاءات فكرية فى غيبة كل
ضابط يفرضه العقل ، وبعبدا عن كل اهتمام جمالى أو
أخلاقي » (١٤٣) .

والسيريالية « تهدف الى تمزيق الحدود المألوفة للواقع
الملموس عن طريق ادخال علاقات جديدة ومضامين جديدة غير مستقاة
من الواقع التقليدى فى الأعمال الأدبية » (١٤٤) ، وفى الوقت نفسه
هى « مواجهة هذا الواقع عن طريق إعادة تشكيله ، وإيجاد علاقات
جديدة تبتشى مع ما يحس به الفرد تجاه مجتمعه » (١٤٥) .

والسيريالية - فى نظر لويس عوض هى « المدرسية التى
تطالب بتحرير خيال الإنسان وفنه وسلوكه تحريراً تاماً ، من ربقة
العقل الواعى ، والمنطق المترابط (١٤٦) ، غير أن الخيال فى الاتجاه
الرومانسى خيال منظم ، يلعب العقل دوراً فى تكوينه ، أما الخيال
فى ظل السيريالية خيال حر من كل قيد ، خيال خام لا وجود له
إلا فى اللاوعى أو فى العقل الباطن » (١٤٧) .

والأصل المباشر للسيريالية هو « الدادية » تلك الحركة الأدبية
التي قادها الفنان والمفكر الفرنسى « ترمستان نسارا »
عام ١٩١٦ « (١٤٨) .

والسيريالية - فى نظر عبد القادر القط - نابعة من طبيعة
الحياة والبلبله التى يشعر بها الفرد أمام الحياة المادية الحديثة
المعقدة « (١٤٩) .

ويقف لويس عوض من السيريالية والفن السيريالى موقف
الرفض والعداء ، فيقول :

« أنا مثلاً من أعداء الفن السيريالى ، ولم يحدث
أن حمل الى شئٍ سواء أكان فى الفن التشكيلى
أو الأدب ، وكنت دائماً أقف أمام هذه الأشياء
موقفاً فاتراً أو معادياً ، ولو أنى اتجاشى ذكر هذا
التعبير » (١٥٠) .

ولأن السيريالية « تقوم على الهرب من مشكلات المدنية الحديثة ، وتحاول حل مضمار العلم والعقل بالانسحاب الى عالم الحلم والوهم والهرب من مشاكل الواقع ، وتدخل الى عالم اللاوعي ، حيث حياة الانسان لا تقوم على نظام » (١٥١) ، لا تستقيم بذلك مع الاشتراكية التي تبناها لويس عوض ، والتي « لا تحل مشكلة الاله بالهرب من الاله ، ولا تحل مشكلة العلم بالهرب من العلم ، ولا تحل مشكلة الواقع بالهرب الى عالم الأوهام ، وإنما تحل الاشتراكية كل هذه المشكلات بالاعتراف بالعلم وصناعته ، وبالعقل وثمراته ، وهي بهذا تحاول أن تنتقد حرية الانسان وشخصيته ، وفرديته التي لا تؤذى المجموع ، بل وتحاول أن تنمي فيه القدرة على الحلم الطليق الخيال ، لا كبرج عاجي يهرب اليه من الواقع المرير » (١٥٢) .

وقد كشف لويس عوض عن موقفه نحو بعض الاتجاهات النقدية الحديثة، كالشكلانية ، والانطباعية ، والبنوية ، منطلقا - في موقفه - من فلسفة خاصة لماهية الأدب وغايته ، وكيفية خراسته... رغبة في تعريته للقارئ بالكشف عن أغواره ، وكان حريا بالدراسة أن تلقى الضوء على هذه الاتجاهات النقدية ، وموقفه في آن :

✽ الشكلانية Formalism :

تبلورت الشكلانية في العقد الثاني من هذا القرن فيما عرف اصطلاحا باسم « جماعة دراسة اللغة الشعرية » (١٥٣) ، وبلغت ذروتها في أواسط العشرينات ، وكانت مدينة موسكو هي التربة التي هيأت المنهج الشكلي ، وشهدت نشاطه اللغوي والنقدي ، ولم

يطلق الشكليون على أنفسهم اسم مدرسة كما هو الشأن بالنسبة للمذاهب الأدبية والنقدية الكبرى ، ولكن التسمية كانت من قبل من درسوا الحركة وأرخوا لها فيما بعد (١٥٤) .

وتقوم الشكلية على كسر اعتيادية الدلالة الوضعية المسبقة ، وتربط الدلالة بسياق الكل الشعري ، ويمثل الجانب اللغوي منزعتها في الرؤى والممارسة ، حيث تهتم به اهتماما بالغا ، كما تهتم بالجانب الموسيقى في القصيدة ، وتوظف الايقاع والوحدات الصوتية التركيبية ، وبما يثرى الشكل الشعري قبل كل اعتبار ، ومن هذا المنعطف أصبح التحليل الايقاعي على يد المنهج الشكلى علما (١٥٥) .

ومن أعلام الشكلية : « تينيانوف » ، « برنشتاين » ، « ايخنيارم » ، « جاكوبسون » .

ولويس عوض يقف من الاتجاه الشكلى موقفا عدائيا ، يقوم على النفور والرفض ، حيث يؤكد :

« وهناك مدرسة وجدت نفسى دائما انفر منها ،
وهي التي تركز على الشكل دون المضمون ، وتهتم
بالبلاغة والاعجاز الأدبي وبكافة الجماليات
الشكلية في العمل الفنى ، وهي مدرسة صعبة
الماخذ وليست يسيرة ، ولا يتقنها الا اهل العلم
في البلاغة والأساليب ، فهي اذن مدرسة محترمة
في النقد الأدبي والفنى ، ولكن مشكلتها أنها
معزولة عن الحياة ، وهذا فقط ما ينفرنى منها ،
لأنى اعتقد أن الشكل والمضمون وحدة لا تتجزأ ،

والأكثر من هذا اعتقد أن الشكل الفني وظيفة من وظائف المضمون » (١٥٦) •

ويشير د. محمد فتوح أحمد الى السلبيات التي انتابت الشكلانية ، وجعلت الأدباء والنقاد يقفون منها موقف الرفض حيناً ، وموقف التحفظ حيناً آخر فيقول : « رفعت لواء الشكل الأدبي دون أن تكثر كثيرًا بمدلولاته السياسية والاجتماعية ، ولم تنج من قوارص النقد الرسمي الحاد ، الذي بدأ ينوشها من هذا الجانب بصفة خاصة ، كما لم تنج من اهتراءات داخلية مبعثها عدم وحدة الرأي بين دعايتها » (١٥٧) •

وعلى الرغم مما تعرضت له الشكلية من انتقادات ، فإنها حرصت حرصاً شديداً على وحدة العمل الأدبي رغم تدرج عناصره ، كما أنها كانت تعرف أن العلاقة بين الشكل والمضمون ليست علاقة ثبات ، ولكنها علاقة تفاعل ، والمسافة بين الشكل والمضمون ليست فراغاً هشاً صامتاً ، وإنما هي حوار متبادل مستمر (١٥٨) •

وفي تصور الدراسة أن الشكل الذي بلور النظرة النقدية عند الشكليين ، كان يهدف - أساساً - الى تحقيق المتعة الجمالية التي تمثل العمود الفقري في النص الإبداعي ، وخاصة الشعر ، حيث ان « في الشعر يحتل الشكل الخارجى ثقلًا نوعيًا أكبر بكثير مما هو في النثر » (١٥٩) •

وبالنظر الى موقف لويس عوض من الشكلية ، يتضح لنا الخلاف المذهبي ، حيث تعددت الانتقادات أو المناهج النقدية نتيجة لتعدد التصورات ، فالخلاف مرتبط بالتصورات التي تسيطر على الناقد وينطلق من خلالها ، فلويس عوض ينطلق في تصاممه النقدي من خلال منهج يتخذ المعنى « أساساً » في العملية النقدية ،

والمعنى - فى ظل منهجه - يرتبط باعتيادية الدلالة الوضعية المسبقة ، والشكلية تقوم على كسر اعتيادية الدلالة ، كما أنها تعنى - أساسا - بافة الجماليات فى العمل الفنى والتكنيك اللغوى والقيم الصوتية والموسيقية والتركيبية ، ولويس عوض لا يقيم لهذه التقنيات أهمية فى العملية النقدية ، بالإضافة الى أن احساسه باللغة ضعيف بالفطرة على حد تعبيره (١٦٠) . كما أن المضمون مقدم على الشكل عنده ، أو ينبغى أن يكون كذلك ، على اعتبار أن المضمون أسبق فى درجات الوجود ، وهو الذى يطرح الشكل الخاص به ويحدده ، وهو ما يعبر عنه فى الفلسفة بأسبقية الهيولى على الصورة (١٦١) .

ان موقفه من الشكلية هو نفسه موقفه من مدرسة الفن للفن ، فالمدارس الفنية التى تعلو من قدر الجوانب الفنية فى العمل الابداعى ، هى من وجهة نظره مدارس تبسط الفن الى حد السذاجة ، يعزلها مادة الفن عن صورته ، فتعزل الفنان عن الحياة ، ألم يعزل لويس عوض الفنان عن الحياة عندما قدم المضمون على الشكل ؟

لقد دخل أصحاب الاتجاه الشكلى فى نقدنا العربى الحديث - الذى يمثل رشاد رشدى - معارك ضارية مع الأجنحة النقدية الأخرى ، خاصة مع من يقدمون المضمون على الشكل ، كان من أهمها الحركة التى خاضها رشاد رشدى مع زكى نجيب محمود ، حول الشكل والمضمون ، وأيهما يكون فى خدمة الآخر « (١٦٢) » .

* الانطباعية Impressionism :

ظهر اتجاه النقد الانطباعى « فى القرن السادس عشر عند ليمونتين » الذى يعد رائدا لهذا الاتجاه ، يُقَدَّرُ كإن أول كاتب

يقرا النصوص ويكتب تعليقه عليها في الهوامش ، وتمثل هذه الهوامش انطباعاته النقدية التي جمعها فيما بعد (١٦٣) » .

وقد أخذ النقد الانطباعي يشق لنفسه مجرى بين الاتجاهات النقدية الحديثة ، حيث انتقلت خطاه الوئيدة الى عالم التطور ، خاصة في القرن التاسع عشر ، ومن أشهر نقاده في تلك الحقبة : آنتول فرانس ، وهولومير الذي كتب في النقد المسرحي انطباعات مسرحية ، فكان لهذا الناقد عدد كبير من القراء في وقته ، ثم الناقد أميل فاجيه الذي خلف عدة كتب منها « على هامش مولير » (١٦٤) ، و « على هامش فولتير » ، وقد ظهر هذا النوع من النقد في فرنسا في فترة غياب المناهج النقدية .

وقد تعرض الاتجاه الانطباعي التآثري لكثير من الانتقادات من قبل أجنحتنا النقدية المعاصرة ، فالبعض لا يراه مناسباً للعملية النقدية ، حيث لا يمثل منهجاً قائماً بذاته ، وإن كان مرحلة ضرورية وأساسية في النقد ، فمندور يراه جزءاً من العملية النقدية ، ولا يمكن الوقوف عنده والاكتفاء به ، لأنه لا يمثل النقد كله ، فالذوق التآثري ما هو الا نصف الطريق ، « يقال ان النقد التآثري القائم على الفروق الفردية يفتح المجال أمام التحكم والأهواء والتضارب الى الحد الذي قد يجعل من الأبيض أسود ، أو يزعم أن القبيح جميل في نظره ، ولكن هذا لا يصح الا اذا زعمنا أن النقد التآثري يقوم بالعملية النقدية كلها ، ويكتفى بذاته . وأما عندما نقول انه مرحلة أولى ضرورية في عملية النقد على أن يتبعها بعد ذلك مرحلة أخرى موضوعية ، يفسر ويبرر فيها الناقد انطباعاته بحجج موضوعية ، يستطيع الغير مناقشتها ، فأننا لا نرى محلاً للخسوف من تلك المخاطر » (١٦٥) .

ولويس عوض يرى أن الانطباعات التي تخلقها استجابتنا للنص في كثير من الأحيان لا ترسم موقفاً نقدياً سليماً ، لأن الفطرة غير كافية ، فيؤكد :

« لا يكفي أن يكون هناك نقد انطباعي ، لأن هناك انطباعاتاً جيداً ، وانطباعاتاً رديئة . واثمان قراءة النصوص الجيدة يولد في نفس الناقد الانطباعي ذاته قدرة على الحكم السليم ، وعندى أن ناقدًا انطباعيًا مثقفًا مثل أناتول فرانس يمكن أن يركن إلى حكمه ، في حين لا أثق في تقدير ناقد انطباعي آخر لأنه غير مثقف ، على الرغم من فطرته ، لأن الفطرة .. غير كافية » (١٦٦) .

أما جابر عصفور فإنه يرى أن الاتجاه الانطباعي يأخذ شكل المنهج ، لأنه يقوم على تصورات معرفية وانطولوجية ، ويفرق بين الانطباعي كحدس ، والانطباعي الذي ينهض على التصورات والأسس ، فيقول :

« هناك بالتأكيد فارق بين الانطباع الأولي الذي يرد عند الناقد كحدس بسيط تبدأ به العملية النقدية ، وتطلق عليه الانطباعية كاتجاه نقدي أريد أن اغامر وأسميه منهجاً نقدياً ، لأن الناقد في النهاية لا بد أن يستند على أسس معرفية وانطولوجية ، والناقد الانطباعي ليس مجرد شخص يغامر بمجموعة من الأحكام الاعتباطية ، ولكن الناقد الانطباعي بالمعنى

الحقيقى هو الذى يملك مجموعة من التصورات
المعرفية والانطولوجية تختص بالعمل الابدسى
وبالعالم فى نفس الوقت ، مثلا اذا كان الناقد
يتصور اننا نعيش فى عالم ليست الحقيقة فيه
مطلقة ، وليست ثابتة ولا مطردة ، وانها قائمة
على نوع من التغير المستمر ، هذا الناقد بالتاكيد
سيكون لانطباعيته شكل منهجى ، مادامت
هناك الاسس الانطولوجية والايستومولوجية
لهذا المنهج » (١٦٧) .

والدراسة ترضى التصور الذى ذهب اليه جابر عصفور
للاتجاه الانطباعى فى الممارسة النقدية ، حيث اخذ فى اعتباره ان
الناقد ليس شخصا عاديا ، او مسكونا بالامية الثقافية والفكرية ،
وتصوراته تقوم على الجهل والتخبط ، ولكن الناقد — كما ينبغي
ان يكون — انسان مثقف بالدرجة الاولى ، وثقافته ليست ثقافة
عادية ، وانما ينبغي ان تكون موسوعية ، فتستند تصوراته النقدية
على مخزون ثقافى يمنحه كشف اغوار النص ، ويعطى تصوراتيه
رؤى منهجية .

ولويس عوض لا يجد فى نفسه ميولا للاتجاه الانطباعى ،
ويقف منه موقف الرفض والنفور — كما اوضحنا — ويؤكد موقفه
حين يقول :

« المدرسة الوحيدة التى لم اجد فى نفسى اى
حب لها هى المدرسة التأثيرية او الانطباعية ،
ولا ادري ان كان لتكوينى الاكاديمى دخل فى
ذلك ، ام لان المدرسة التأثيرية على الاقل فى
مصر هى « الركوبة الواطية » لكل ناقد لم يصب

من العلم شيئاً مذكوراً ، فهو يكتفى بالانطباعات ،
فإن سألته : كيف يعم رأيه ؟ قال لك : هدير
انطباعي » (١٦٨) .

لعل تكوينه الأكاديمي — كما ذكر — هو الذي حدد موقفه
من الاتجاه الانطباعي . لما لهذا التكوين من صرامة نقدية تنطلق
— أساساً — من الخبرة المعرفية العقلية ، ولا تفتح مجالاً
عنده للذوق الذي تتخذه الانطباعية أساساً في عالمها النقدي .

* البنيوية Structuralism :

تعد البنيوية أو البنائية من المناهج النقدية الحديثة في دراسة
الادب وفنونه ، وقد يصف بعضهم هذا المنهج بأنه علمي دقيق ،
وقد يصفه البعض الآخر بأنه فلسفي لاشتباليه على نظرية منتظمة
عن الاتساق والعالم تثير — بشكل جزري — مشاكله المرهقة
الحادة (١٦٩) .

وتعد البنائية في صميمها تحليلية وشمولية في آن (١٧٠) ،
والإنسان البنائي « يتناول الواقع ويفكه ويحلله » ثم يقوم بتركيبه
مرة أخرى » (١٧١) .

واللغة وعناصرها هي عالم المنهج البنائي في دراسة الادب ،
اذ يفككها ويحللها ، ثم يكشف للقارئ عن مكنونها العميق الذي
لا يظهر بمجرد النظرة السطحية أو القراءة العابرة ، وقد حققت
البنائية انجازاً لا يمكن إنكاره — أمام الموضوعية — في صميم
الدراسات الأدبية العربية الحديثة ، وبدأ انتشارها في عالمنا
العربي على أيدي بعض النقاد والباحثين .

ويرى لويس عوض أن البنيوية وسيلة من وسائل الهرب وعدم الالتزام ، ويلوذ بها المفتب الذى يريد أن يهرب من الالتزام السياسى ، كما كان يهرب الى الماركسية فليجأ الى الوجودية السارترية (١٧٢) .

ويتضح موقف لويس عوض من « البنيوية » التى يتبناها كتابنا العرب ، حين يصرح :

« ارى ان « البنيوية » كما اقرؤها فى الكتب الفرنسية اشد وضوحا من تلك التى اقرؤها بقلم الكتاب العرب ، ولا ادرى السبب فى هذا القصور ، وهل هى منى او فى الطريقة التى يكتب بها هؤلاء النقاد ، لكن على وجه العموم فانا اعتقد انها بالنسبة للنقاد ، اما اذا لم يفهمها القارئ فاعتقد ايضا ان الفكرة تكون غير واضحة عند من يحاول نقلها . وبالنسبة « للبنيوية » كنظرية نقدية ، فانا اعتقد ان كل من اراد أن يهرب من الماركسية ، فانه يتجه الى فلسفة مختلفة ، احيانا تكون « الوجودية » ، وفى احيان اخرى « البنيوية » وذلك فى محاولة بدء عماره فكرية تشغله عن التفكير فى اساسيات الثقافة والحياة والادب .. وانا ارى انه كما كانت الوجودية بديلا عن الحرب العالمية الثانية ، فان البنيوية كانت هى البديل عن « الماركسية » فى العقد الأخير ، كما انى ارى ايضا وفقا لهذا المعنى أن البنيويين ماركسيون هاربون ... وهم نقد لا يريدون أن يتحملوا عبء المسؤولية الادبية ... » (١٧٣) .

ثم يضيف — موضحاً انكاره للبنىوية النظرية التى يغلفها الغموض — بقوله : « لقد قرأت فى البنىوية العديد من الكتب ولم أفهم أكثرهما ، فهل يوضحها حقاً هؤلاء الذين يطبقونها على الأدب العربى ؟ » (١٧٤) .

ويواجه غالى شكرى لويس عوض فى موقفه من البنىوية ، طارحاً أهم إنجازاتها على صفحة نقدنا العربى الحديث فيقول :

« البنىوية التى أرى أنها مع الألسنية من الانجازات المنهجية التى يجدر بالنقد العربى المعاصر ان يتفاعل معها لا ان ينقلها نقلاً حرفياً الا فى حالة الترجمة . أما فى حالة التطبيق فان تمثل (الجديد) فى أى مكان امر بالغ الأهمية ، أنت نفسك فى مقدمة (بلوتولاند) و (فن الشعر لهوراس) و (برومئوس طليقاً تشلى) و « فى الأدب الانجليزى الحديث فى الأربعينيات » هذا على الصعيد النظرى ، ولكنك فى التطبيق لم تكن فى أى وقت واقعياً اشتراكياً . . صحيح ان البنىوية والألسنية شكلت ظاهرة فى منتصف السبعينيات ومنتصف الثمانينيات فى النقد العربى ، وكانت فى الأرجح ظاهرة سلبية فى النقل المشوه والتطبيق العاجز ، ولكنها لم تخل من فائدة حين اتيسح لها بعض الدارسين الموهوبين المثقفين . وفى ظنى ان السنوات العشر التى اشرفت اليها تجسد (الذروة) لازدهار البنىوية سلباً وإيجاباً ، ولكنها الآن تعود الى حجمها الطبيعى كجزء من الخلفية

الثقافية الناقد أية كان منهجه أو اتجاهه . . . » (١٧٥) •

وترتضى الدراسة ما ذهب اليه غالى شكرى فى مواجهة لويس عوض ، حيث يرى أن البنيوية تعد من الانجازات المنهجية — خاصة فى حقبة الثمانينيات — التى تدعو النقد العربى المعاصر أن يتفاعل معها وأن يضمن عليها ظلال الرؤى العربية ، حتى تتلاءم مع النصوص العربية موضع النقد ، ولا تنقل البنيوية نقلا حرفيا الا فى حالة الترجمة ، وإذا كانت البنيوية تجنح للجديد ، فإن تمثل الجديد بالغ الأهمية ، وقد تنبه غالى شكرى الى الفصل بين النظرية والتطبيق ، فأحيانا يكون النقل مشوها والتطبيق عاجزا ، ولويس عوض نفسه يدعو الى — على المستوى النظرى — الجديد وفى التطبيق يبتعد عنه . . . فى مقدمة ديوانه « بلوتولاند » — على سبيل المثال — يدعو الى التجديد والخروج على السائد المألوف ، ويلتزم التزاما صارما بالتقليد ، مثل التزامه بالخليل التزاما صارما فى معظم قصائد الديوان (١٧٦) ، بالاضافة الى الاعمال الأخرى التى استدل بها غالى شكرى على الفصل بين النظرية والتطبيق عند لويس عوض •

ان موقف لويس عوض من البنيوية ناتج عن موقفه الأيديولوجى ، وحاسته اللغوية ، حيث لا يقيم — فى مشروعه النقدى — للتقنيات الفنية التى ينهض الأدب — أساسا عليها — أى اهتمام ، لأن « احساسه باللغة ضعيف بالفطرة » (١٧٧) ، وهى فى الوقت ذاته ضد اشتراكيتها التى إعتنقها وآمن بها طيلة حياته •

وفي الفترة التي ازدهرت فيها البنيوية في النقد العربي ،
كان لويس عوض محتجبا عن الكتابة النقدية ، وممارسة دوره
النقدي ، اذ لم يعاود الكتابة الا في النصف الأخير من الثمانينات ،
مهو لم يقف على الازدهار النقدي ورغبته في مبالغة الإبداع الذي
دخل آفاقا جديدة بفضل الحساسية الجديدة وتغير مفهوم
الحدائق .

هوامش الفصل الثاني :

- (١) انظر : د. أحمد هيكل ، تطورات الأدب الحديث في مصر في أوائل القرن التاسع عشر الى قيام الحرب الكبرى ، القاهرة : دار المعارف ١٩٨٧ ، ص ٢٥٣ .
- (٢) السابق ، ص ٢٤٩ .
- (٣) لويس عوض : أوراق العمر سنوات التكوين ، ص ٤٧٩ .
- ودراج المركة بالتفصيل في :
سامح كريم : طه حسين ومعاركه الأدبية ، القاهرة : كتاب الاداعة والتلفزيون ١٩٧٤ .
- (٤) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الجديد ، القاهرة : دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، ١٩٧٧ ، ص ٢١ .
- (٥) السابق .
- (٦) لويس عوض ، ندوة فصول ، فصول يوليو ١٩٨١ ، ص ١٩٩ .
- (٧) لويس عوض : أوراق سنوات التكوين ، ٤٧٤ .
- (٨) السابق ، ص ٢٨١ .
- (٩) مجلة الحوادث ١٩٨٩/٦/٣٠ ، ص ٥ .
- (١٠) انظر : لويس عوض : أوراق العمر سنوات التكوين ، ص ٢٨١ .
- (١١) لويس عوض : فن الشعر لهوراس ، ص ٣٣ .
- (١٢) لويس عوض : مجلة الشعر ، العدد ٦١ ، يناير ١٩٩١ ، ص ٤٨ .
- (١٣) لويس عوض : أوراق العمر سنوات التكوين ، ص ٤٧٤ .
- (١٤) محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص ٢٠ .
- (١٥) انظر : يوسف عز الدين : تراثنا والمعاصرة ، القاهرة : دار الابداع الحديث للنشر ١٩٨٧ ، ص ١٩ .

(١٦) صلاح عبد الصبور : قضية الضمير المصرى الحديث ، بيروت : دار العودة ١٩٧٢ ، ص ١١٩ .

(١٧) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر ، بيروت : دار العودة ١٩٦٩ ، ص ٧٩ .

(١٨) الاتياف : ١٩٨٩/٩/٢ .

(١٩) الوفد ١٩٨٧/٧/٩ .

(٢٠) فصول ، يوليو ١٩٨١ ، ص ١٩٨ .

(٢١) فصول ، يوليو ١٩٨١ ، ص ١٩٩ .

(٢٢) جريدة الاتياف ١٩٨٩/٩/٥ .

(٢٣) لويس عوض : على هامش الغفران ، القاهرة : كتاب الهلال ، العدد

١٨١ ، أبريل ١٩٦٦ ، ص ١١ - ١٢ .

(٢٤) الوفد ١٩٩٠/٩/١٣ .

(٢٥) عبد الوهاب البياتى ، الشاهد ، العدد ٨٢ ، يونيو ١٩٩٢ ،

ص ٩٦ .

(٢٦) لويس عوض : الاشتراكية والايث ، ص ٩٣ .

(٢٧) غالى شكرى : شعرنا الحديث ٠٠ الى اثن ٩ ص ٢٤ .

(٢٨) مجلة الاذاعة ، ١٩٩٠/٩/١٥ ، ص ١٨ .

(٢٩) رجاء النقاش : مجلة الاذاعة ، ١٩٩٠/٩/١٥ ، ص ١٦ .

(٣٠) جابر عصفور : الاهرام ١٩٩٠/٩/١٢ .

(٣١) لويس عوض : بلوتولانه وقصائله اخرى من شعر الشاعرة ، ص ٩ .

(٣٢) انظر : محسن عبد الخالق : المنهج النقدي عند لويس عوض ،

ص ٨٩ .

(٣٣) جابر عصفور ، الاهرام ١٩٩٠/٩/١٢ .

(٣٤) انظر : السابق .

(٣٥) جابر عصفور : الاهرام ، ١٩٩٠/٩/١٢ .

(٣٦) لويس عوض ، الاذاعة ، ١٩٩٠/٩/١٥ ، ص ١٦ .

(٣٧) راجع : ابو على احمد بن الحسن المزدولى : شرح ديوان الحماسة .

بيروت (دار الجيل ١٩٩١ ، ط ١ ، ص ٩ .

(٣٨) ادونيس : زمن الشعر ، بيروت : دار العودة ١٩٨٠ ، ص ٢٨ .

- (٣٩) السابق ، ص ٣٩ .
- (٤٠) محمود تسييم : مجلة الشعر ، العدد ٦١ ، يناير ١٩٩١ ، ص ٤٤ .
- (٤١) إنظر : محمد أحمد العزبي : ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ص ٣٠ .
- (٤٢) لويس عوض : دراسات في اثينا المعاصر ، ص ١٦١ .
- (٤٣) محمد أحمد العزبي : ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر ، ص ١٦١ .
- (٤٤) لويس عوض : مقالات في الفكر والأدب ، ص ١٩٠ .
- (٤٥) Enright (DJ.) and chackera : English Critical Texts, London, 1962, p. 165.
- (٤٦) غالى شكرى : شعرنا الحديث الى أين ؟ ص ٣٣ .
- (٤٧) عبد القادر القط : قضايا ومواقف ، القاهرة : الهيئة العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٨ ، ص ١٠٢ .
- (٤٨) لويس عوض : بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة ، ص ١٤١ .
- (٤٩) لويس عوض : بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة ، ص ٩ .
- (٥٠) ماهر شفيق فريد ، إبداع ، العدد العاشر ، أكتوبر ١٩٩٣ .
- ص ٦٣ .
- (٥١) لويس عوض : بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة ، ص ٢٦ .
- (٥٢) عبد القادر القط : لويس عوض مفكر ، زناقدا ومبدعا ، ص ١٤٨ .
- (٥٣) محسن عبد الخالق : المنهج النقدي عند لويس عوض ، ص ٧٤ .
- (٥٤) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهرها الفنية والمعنوية ، القاهرة : دار الفكر العربي ، د. ت ، ط ٢٣ ، ص ١٣ .
- (٥٥) انظر : محمد النويهى : قضية الشعر العربي الجديد ، القاهرة : دار الفكر ، ١٩٧١ ، ص ٤٢٧ .
- (٥٦) انظر السابق ، ص ٤٦٣ .
- (٥٧) السابق : ص ٤٦٤ .
- (٥٨) غالى شكرى : شعرنا الحديث الى أين ، ص ٦٣ .
- (٥٩) ادونيس : زمن الشعر ، بيروت : دار العودة ، د. ت ، ص ٢٤٩ .
- (٦٠) نقلا عن : محمد النويهى : قضية الشعر الجديد ، ص ٨٩ .
- (٦١) فصول ، يوليو ١٩٨١ ، ص ١٩٥ .

- (٦٢) فصول ، يوليو ١٩٨١ ، ص ١٩٥ .
- (٦٣) إلهام ، ١٩٩٥/١٢/٢٩ .
- (٦٤) محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ، ص ٩٠ .
- (٦٥) السابق ، ص ٩٣ .
- (٦٦) محسن عبد الخالق : المنهج النقدي عند لويس عوض ، ص ٧٨ .
- (٦٧) لويس عوض : بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة ، ص ١٠ .
- (٦٨) السابق .
- (٦٩) السابق ، ص ١٤٣ .
- (٧٠) انظر : عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية ، ص ١٤ .
- (٧١) عبد القادر القط ، فصول ، يوليو ١٩٨١ ، ص ٢٠١ .
- (٧٢) أحمد المعداوي ، مجلة الوحدة ، العدد ٥٨ ، ٥٩ ، يوليو وأغسطس ١٩٨٩ ، ص ٣٢ .
- (٧٣) لويس عوض : مجلة الصياد اللبنانية ، ١٩٨٦/١٠/٢٤ .
- (٧٤) فصول : يوليو ١٩٨١ ، ص ٢٠٢ .
- (٧٥) السابق .
- (٧٦) محمد النويهي : قضية الشعر الحديثة ، ص ٤٦٦ .
- (٧٧) مجلة العرب ، العدد ٢٨٠ ، يوليو ١٩٩٠ ، ص ١٠٣ .
- (٧٨) انظر : محمد أحمد العزب : ظواهر التمرد الفني في الفن المعاصر ، ص ٣٠ .
- (٧٩) نبيل راغب : المذاهب الأدبية من الكلاسيكية الى البعثية ، ص ٨ .
- (٨٠) السابق ، ص ٩ .
- (٨١) الطاهر أحمد مكي : الشعر العربي ، روائحه ومدخل لقراءته ، القاهرة (دار المعارف ١٩٨٦ ، ط ٣ ، ص ٣٢ .
- (٨٢) لويس عوض : الاشتراكية والأنب ومقالات أخرى ، ص ٦٤ .
- (٨٣) السابق ، ص ٦٥ .
- (٨٤) السابق ، ص ٦٦ .
- (٨٥) انظر : السابق ، ص ٦٤ - ٦٥ .
- (٨٦) السابق :
- (٨٧) السابق ، ص ٦٥ .

- (٨٨) لويس عوض : دراسات في أدبنا الحديث ، ص ١٦٠ - ١٩٦١ .
- (٨٩) نقلا عن : محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص ١٧ .
- (٩٠) لويس عوض : مجلة الثقافة الجديدة ، العدد ٢١ ، يونيو ١٩٩١ .
ص ٢١ .
- (٩١) لويس عوض : فن الشعر « الهوامش » ، ص ٥٢ .
- (٩٢) لويس عوض : مقالات في النقد والأدب ، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، د٥ ، ص ١٣٥ .
- (٩٣) لويس عوض : برومثيوس طليقا « الشلى » ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ ، ط ٢ ، ص ٥ .
- (٩٤) الطاهر أحمد مكى : الشعر العربي المعاصر ، روائحه ومدخل لقراءته ، ص ٢٨ .
- (٩٥) نبيل راجب : المذاهب الأدبية من الكلاسيكية الى العبثية ، ص ١١ .
- (٩٦) « المجلة » ، العدد ١٦٠ ، أبريل ١٩٧٩ ، ص ٥٧ .
- (٩٧) لويس عوض : دراسات في أدبنا الحديث ، ص ١٦٠ - ١٦١ .
- (٩٨) محمد مندور : الأدب وفنونه ، القاهرة : دار النهضة للطباعة والنشر ، ١٩٤٧ ، ص ١٤٧ .
- (٩٩) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص ٢٧٩ .
- (١٠٠) نبيل راجب : المذاهب الأدبية من الكلاسيكية الى العبثية ، ص ١٩ .
- (١٠١) السابق ، ص ٢٠ .
- (١٠٢) لويس عوض : مقالات في النقد والأدب ، ص ٢٢٢ .
- (١٠٣) لويس عوض : في الأدب الانجليزي الحديث ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ ، ط ٢ ، ص ٥٤ .
- (١٠٤) انظر : لويس عوض : برومثيوس طليقا ، ص ٨١ .
- (١٠٥) لويس عوض : « المجلة » ، العدد ١٦٠ أبريل ١٩٧٠ ، ص ٥٧ .
- (١٠٦) جريدة الاهالى ، ١٠/١٦ / ١٩٨٨ .
- (١٠٧) عبد الرحمن أبو حوف : حوار مع هؤلاء ، القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، أكتوبر ، ١٩٩٠ ، ص ٩١ .

- (١٠٨) نقلا عن : د. صلاح فضل : منهج الواقعية في الابداع الأدبي ،
للقاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٠ ، ط ٢ ، ص ١١ .
- (١٠٩) السابق ، ص ١٩ .
- (١١٠) السابق ، ص ١٢ .
- (١١١) لويس عوض : مقالات في النقد والأدب ، ص ١٢٥ .
- (١١٢) السابق ، ص ١٢٧ .
- (١١٣) لويس عوض ، الاشتراكية والأدب ، ص ٨ .
- (١١٤) لويس عوض : الاشتراكية والأدب ، ص ٩ .
- (١١٥) انظر : السابق ، ص ٢٠ .
- (١١٦) انظر السابق ، ص ٢٧ .
- (١١٧) شكرى محمد عياد : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ،
سلسلة عالم المعرفة ١٧٧ ، الكويت : سبتمبر ١٩٩٣ ، ص ٤٠ .
- (١١٨) لويس عوض : الاشتراكية والأدب ، ص ٢٧ .
- (١١٩) السابق ، ص ٣٦ .
- (١٢٠) شكرى محمد عياد : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ،
ص ٤٠ .
- (١٢١) لويس عوض : الاشتراكية والأدب ، ص ٤٥ .
- (١٢٢) السابق .
- (١٢٣) السابق .
- (١٢٤) السابق ، ص ٤٠ - ٤١ .
- (١٢٥) السابق ، ص ٤٥ - ٤٦ .
- (١٢٦) شكرى محمد عياد : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ،
ص ٤١ .
- (١٢٧) انظر السابق ، ص ٤٣ .
- (١٢٨) انظر : السابق ، ص ١٢ .
- (١٢٩) الطاهر أحمد مكى : الشعر العربي المعاصر ، روائعه ومداخل
لقراءته ، ص ٥٣ .
- (١٣٠) السابق ، ص ١٣ .

- (١٢١) السابق .
- (١٢٢) السابق ، ص ١٥ .
- (١٢٣) لويس عوض : مقالات في النقد والأدب ، ص ١٢٦ .
- (١٢٤) لويس عوض : الاشتراكية والأدب ومفالات أخرى ، ص ١٣ .
- (١٢٥) نبييل راغب : المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العيضية ، ص ٨٢ .
- (١٢٦) Eliot (T.S.) The use of Poetry and the Use of Criticism, (١٣٦)
London, February, 1964, p. 138.
- (١٢٧) لويس عوض : الاشتراكية والأدب ، ص ٥ .
- (١٢٨) محمد مندور : الأدب وفنونه ، ص ١٤٧ .
- (١٢٩) أنظر : لويس عوض : الثورة والأدب ، ص ١٢٩ .
- (١٤٠) لويس عوض : الاشتراكية والأدب ، ص ١٢ .
- (١٤١) السابق ، ص ٤١ .
- (١٤٢) الطاهر أحمد مكي : الشعر العربي المعاصر - روائعه ومغزله لقراءته ، ص ٤١ .
- (١٤٣) نقلا عن لويس عوض : الاشتراكية والأدب ، ص ٤١ .
- (١٤٤) نبييل راغب : المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبرية ، ص ١٨٥ .
- (١٤٥) السابق ، ص ١٨٧ .
- (١٤٦) لويس عوض : الاشتراكية والأدب ، ص ٤٠ .
- (١٤٧) السابق .
- (١٤٨) نبييل راغب : المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العيضية ، ص ١٨٨ .
- (١٤٩) عبد القادر القط : قصود ، يوليو ١٩٨١ ، ص ٢٠٤ .
- (١٥٠) لويس عوض ، فصول ، يناير ١٩٨١ ، ص ٢١٩ .
- (١٥١) أنظر : لويس عوض : الاشتراكية والأدب ، ص ٤٣ - ٤٤ .
- (١٥٢) السابق ، ص ٤٤ .
- (١٥٣) نقلا عن : محمد فتوح أحمد : مناهج النقد الأدبي المعاصر ، فصول
العبد الثاني ، يناير ١٩٨١ ، ص ١٦١ .
- (١٥٤) أنظر السابق .
- (١٥٥) أنظر السابق .

(١٥٦) لويس عوض : مجلة الثقافة الجديدة ، العدد ٢١ يونيو ١٩٩٠ ،

ص ٢١ .

(١٥٧) فتوح احمد : مناهج النقد الأدبي المعاصر ، ص ١٦٢ .

(١٥٨) انظر : السابق ، ص ١٦٤ .

(١٥٩) السابق .

(١٦٠) لويس عوض : بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة ، ص ٢٢ ،

(١٦١) انظر : جلال العشري : ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة ، القاهرة :

للهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ ، ص ١٠٣ .

(١٦٢) انظر السابق ، ص ٧٥ .

(١٦٣) سامية سعد : مناهج النقد الأدبي المعاصر ، ص ٢٠٩ .

(١٦٤) انظر : محمد مندور : الأدب وفنونه ، القاهرة : دار نهضة مصر

للطباعة والنشر ١٩٩٠ ، ص ١٢٤ .

(١٦٥) السابق ، ص ١٢٩ .

(١٦٦) لويس عوض : قصوى ، يناير ١٩٨١ ، ص ٢٠٨ .

(١٦٧) السابق .

(١٦٨) لويس عوض : الثقافة الجديدة ، يونيو ١٩٩٠ ، العدد ٢١ ، ص ٢١ .

(١٦٩) د. صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، بيروت : منشورات

دار الافاق الجديدة ، ط ٣ ، ص ٢٠٤ - ٢٠٥ .

(١٧٠) السابق ، ص ١٩٥ .

(١٧١) السابق ، ص ٢٠٥ .

(١٧٢) انظر : لويس عوض : مجلة الصياد ، ٤ فبراير ١٩٩٣ .

(١٧٣) لويس عوض : الثقافة الجديدة ، العدد ١٤ ، سبتمبر ١٩٨٧ ،

ص ٨١ .

(١٧٤) لويس عوض : مجلة « للعريى » العدد ٣٨٠ ، يوليو ١٩٩٠ ،

ص ٩٨ .

(١٧٥) غالى شكرى : مجلة العرب ، ٣٨٠ ، يوليو ١٩٩٠ ، ص ٩٩ .

(١٧٦) انظر : لويس عوض : بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة ،

ص ٥٤ .

(١٧٧) السابق ، ص ١٢٢ .

لويس عوض - ١٦١

الفصل الثالث



منهجه فى نقد الشعر
بين النظرية والتطبيق

تبنى لويس عوض - فى دراسة الأدب ونقده - المنهج التاريخي (Historical Approach) ، وقد اتخذه فى الفترة المبكرة من حياته النقدية التى اتسمت بالرؤى النظرية ، « بلورت نظيرتي فى المنهج التاريخي للنقد ، وهو المنهج الذى يربط حركة المجتمع بحركة الأدب والفن » (١) . ويسعى الى « التقاء عبقرية المكان وعبقرية الزمان وعبقرية الحدث أو الأحداث فى العمل الفنى ، وليس مجرد الصفة الاقليمية والأدبية » (٢) .

والمدرسة التاريخية التى تبناها لويس عوض هى مدرسة تفسيرية « هناك المدرسة التاريخية التى تبنيها وهى مدرسة تفسيرية » (٣) تفسر العمل الأدبي برده الى عوامل نشوئه ، وخاصة الوضع الاقتصادى والاجتماعى الذى أفرزه وأسهم فى خلقه ، فهذا المنهج « مبني على وجود علاقات تماثلية ومشابهات مضمونية بين البيئة الاجتماعية والنتائج الأدبية » (٤) .

والناقد الذى ينطلق من المنهج التاريخي فى تعامله مع النصوص الأدبية لا ينظر الى النص ذاته بوصفه بناء فنيا له خصوصيته ، وإنما ينظر الى كيفية وجوده والمؤثرات التى شاركت فى وجوده .

ولهذا المنهج التاريخي جذور ممتدة وضاربة فى تراثنا النقدي، فإلهاماته الأولى تتبدى فى اجتهادات ابن سلام الجمحي قى

طبقاته ، حيث قسم الشعراء على أساس تاريخي ، وعلى علاقة الشعراء ببيئاتهم ، وأثرها في انتاجهم الشعري ، فمثلا ينظر الى شعر عدي بن زيد بن منظور اثر البيئة في لغته ، وربط بينها وبين مسكنه للحيرة ومراكزاته للريف .

كما ربط ابن سلام - من جهة أخرى - بين المؤثرات السياسية والاجتماعية وعلاقتها بالنتاج الشعري من ناحية الكثرة والقلة ، فيقول : « كان يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الأحياء نحو حرب الأوس والخزرج ، أو قوم يغيرون ويغار عليهم ، والذي قلل شعر قريش أنه لم يكن فيهم نائر ولم يحاربوا ، وذلك الذي قلل شعر عمان وأهل الطائف » (٦) .

وقد تبنت اراءصات النقد التاريخي - كذلك - في جهود النقاد القدامى من خلال مصنفات عدة مثل : الشعر والشعراء لابن قتيبة وفيه أولى الشعراء وأزمنتهم وأحوالهم في قبائلهم عناية كبيرة ، وطبقات ابن المعتز ، والأغاني للأصفهاني ، ومعجم الشعراء للمرزباني ، والعقد الفريد لابن عبدربه ، وهي مصنفات - في أغلبها - تكشف عن غزارة النقد التاريخي في تراثنا النقدي .

كما يتكشف هذا التوجه النقدي بصورة واضحة عند علي بن عبد العزيز الجرجاني في وساطته بين المتنبي وخصومه ، حيث تكلم عن اختلاف لغة الشاعر باختلاف بداوته وحضارته (٧) .

وإذا كانت هذه هي اراءصات المنهج التاريخي في تراثنا النقدي ، فإن هذه الجهود لم تتبلور في شكل منهج مكتمل يقوم على أسس علمية وموضوعية الا في القرن التاسع عشر حين بدأت جهود « سانت بيف Saint-Beuve » ١٨٤٠ - ١٨٦٩ ،

فهم أول من تنبه الى أهمية دراسة النصوص من خلال المنهج التاريخي فأتخذ طريقا للتعامل مع النصوص الأدبية ، وربط بينها وبين السياق التاريخي والبيئة والعوامل التي أنجزته ، وظهر ذلك فى أحاديثه المسماة « أحاديث الاثنين » و « أحاديث الاثنين الجديد » ، واتجه الى دراسة الأدباء دراسة منهجية مرتبطة فى ذلك بعوامل العلاقة بينهم وبين أوطانهم وأزمنتهم وبيئاتهم ، ومعطياتهم الفردية من أمزجة ثقافية وتكويناتهم المادية والجسمية (٨) .

ثم جاءت جهود المؤرخ والناقد « هيبولت تين Hupolt-Taine » (١٨٢٨ - ١٨٩٣) الذى كشف جهده لتعميق هذا المنهج ، وارساء قواعده المنهجية ، فاتجه الى وظيفة التفسير والتعليل ودورها فى العملية النقدية ، وقد حاول اسقاط الفردية الأدبية اسقاطا كاملا ، وطبق منهجه على الأدباء الانجليز متنبها الى دور الطبقة وتأثيرها فى الأدب ، وفصل منهجه فى كتابه *History of English Literature* تاريخ الأدب الانجليزى أشار الى أهمية الجنس البشرى الذى ينتمى اليه الأديب ، والعصر الذى عاش فيه ، والبيئة التى ينتمى اليها (٩) .

ويعد « تين » هو الناقد الذى أكد قواعد ذلك المنهج « وقد قضى منهجه بصفة قاطعة على السيادة المطلقة لفكرة « الالهام » والعبقرية ، عندما شرح جذورها الاجتماعية محتفظا فيها بالقدر اليسير المتمثل فى الموهبة » (١٠) .

وتواصل الاتجاه النقد التاريخي فى أعمال « فردناند برونثير Brunetiere » (١٨٤٩ - ١٩٠٦) حيث صار على منهج « تين » فطبق نظرية التطور الدرونية على فنون الأدب (١١) ، أو نظرية النشوء والارتقاء .

ويعد « هيبوليت تين » هو الناقد الذى لفت أنظار النقاد العرب الى أهمية المنهج التاريخي فى دراسة الأدب ، فأخذوا يطبقون منهجه فى تناول النصوص الأدبية ، وفى طليعتهم طه حسين الذى ترجع أصول منهجه الى تأثير « تين » فقد أخذ يطبقه ، فى رسالته « ذكرى أبى العلاء المعرى » (١٢) .

وقد تأثر لويس عوض تأثرا تاما بمذهب « تين » فى المرحلة الأولى من الممارسة النقدية ، حيث لفت نظره الى تلك العلاقة الجدلية بين الأدب من ناحية ، والبيئة من ناحية أخرى . ويشير لويس عوض الى تأثره بتين فيقول :

« اظن أنني مدين لتين بفكرة ارتباط الأدب بالبيئة ، ولكن دراستى للتاريخ والفكر الماركسي هي التي نبهتني الى الدراسات الحضارية ، فكنت أرصد العلاقة بين الرومانسية فى الموسيقى ، والرومانسية فى الأدب ، أو أتابع العلاقة بين الكلاسيكية فى التصوير ، والكلاسيكية فى الشعر ، وهكذا فى العصر الواحد ، ثم أدرس أسباب هذه الظاهرة وأحللها حسب العوامل الاقتصادية والاجتماعية والثقافية فى السياق التاريخي » (١٣) .

ثم يؤكد تأثره بتين فيقول : « أعتقد أنى أرسيت قواعد المنهج التاريخي فى النقد وهو دراسة الأعمال الأدبية والفنية كنتاج للبيئة التي أفرزته ، وقد كنت متأثرا من جهة « بتين » (١٤) .

يعطى لويس عوض لنفسه صكوكا حين يعترف بأنه أرسى قواعد المنهج التاريخي ، لأنه لو فعل ذلك ، فما هو دور طه حسين الذى يعد مؤسس المنهج التاريخي فى النقد العربى الحديث ؟

ويصرح لويس عوض بأنه أخذ يمارس المنهج التاريخي في الأربعينيات من الوجة النظرية ، ووضع أسسا نظرية قبل ثورة يوليو ، وبعد الثورة اتجه الى تطبيقه على الأدب العربي الحديث بصفة خاصة ، غير أن الدراسة قد لاحظت - من خلال التقصي التاريخي لنتائج النقدي - أنه لم يطرح أسسا نظرية لمنهجه التاريخي في تلك الفترة ، وأول كتبه « بلوتولاند وقصائده أخرى من شعر الخاصة » صدر عام ١٩٤٧. ويحمل دعوته للتجديد ، لا أسس المنهج التاريخي ، وثاني كتبه - الذي يعد النواة الحقيقية لمنهجه من الوجة النظرية - « في الأدب الانجليزي الحديث ١٩٥٠ » ، اذن أين بدأ محاولاته لارساء المنهج التاريخي ؟ مع العلم أن كتبه تمثل مقالاته المنشورة . يقول لويس عوض :

« في الأربعينيات .. بدأت أنا محاولاتي لارساء المنهج التاريخي والبيئة التي نشأ فيها هذا الأدب .. هذا المنهج حاولت ارساء قواعده في النقد الأدبي الحديث له استمرادية ليست نظرية ولكن تطبيقية في محاولاتي للنقد فيما بعد ، أعني أنني لم أضف جسديدا الى النقد النظري منذ الثورة ، فكل الأسس النظرية التي وضعتها كانت سابقة على هذا التاريخ ، أما بعد ١٩٥٢ فكان عملي مقصورا على تطبيق هذا المنهج على الأدب الحديث بصفة خاصة » (١٥) .

وجهد لويس عوض النقدي يتوزع على المرحلتين اللتين ذكرهما : المرحلة الأولى : مرحلة النظرية النقدية وهي الفترة التي سبقت ثورة يوليو ١٩٥٢ ، بوقت قليل ، وقد خلت تلك المرحلة من اصدار الأحكام الشخصية ، لأنه كان مشغولا بمسائل التنظير .

أما المرحلة الثانية - فى العملية النقدية عنده - فهى : مرحلة
النقد التطبيقي : « منذ الثورة وأنا أشتغل بالنقد التطبيقي » (١٦) .

وقد ارتبطت تلك المرحلة بعمله الصحفى فى جريدة الجمهورية
١٩٥٣ ، ثم بعمله الجامعى عام ١٩٥٤ كأستاذ ، ويرى لويس عوض
أنه اتجه من النقد النظرى الى النقد التطبيقي بتأثير ظروف حياته
الثقافية ، حيث كان يعمل أستاذا (١٩٥٤) فى الجامعة ، فأصبح
لديه الوقت الكافى لدراسة نظريات النقد ، ثم ترك الجامعة الى
الصحافة الأدبية التى فرضت عليه الممارسة التطبيقية ، يصرح
بقوله :

« اتجهت من النقد النظرى الى النقد
التطبيقي . وهذا الاتجاه لم يتم بارادتى تماما ،
انما أدت اليه ظروفى حياتى وتغيير وضعى فى
الحياة الثقافية ، فقد كنت سنة ١٩٥٤ أستاذا
فى الجامعة ، وبالتالي كان متاحا لى أن أخصص
جهدا كبيرا ووقتا طويلا لدراسة نظريات النقد
وعرضها على المثقفين ، ولا سيما المتخصصين
منهم ، وبعد أن تركت الجامعة أصبح المنبر الذى
اتصل به بالمثقفين هو الصحافة الأدبية ، وليس
كرسى الأستاذية ، وبعد أن كنت أخاطب دائرة
ضيقة من المثقفين المتخصصين سواء داخل الجامعة
أو خارجها ، ربما لا يتجاوز عدد أفرادها خمسة
آلاف أو عشرة آلاف شخص وهو جمهور مجلة
« الكاتب المصرى » ودار النشر التابعة لها ، وقراء
كتبى الأولى ، أتيج لى من خلال منبر الصحافة أن
يتسع قرائى الى عشرات الآلاف » (١٧) .

والمنهج التاريخي الذي التزم به لويس عوض منهج موضوعي ، يتخذ من الموضوع منطلقا نقديا ، حيث يتجه الى تفسيره ، وهو ما يطلق عليه **Objective approach** ، ومن هذه الزاوية أصبح لويس عوض ناقدا تفسيريا ، يفسر النص الأدبي بالوضع الاجتماعي ، كسبب منتج أفرز هذا النص ، وقد التزم بهذا المنهج طوال حياته « أعتقد أنني لم أتحول عن هذا المنهج » (١٨) .

وقد أخذ رواد النقد الجديد في كل من بريطانيا وأمريكا يمارسون المنهج التفسيري في دراسة النصوص الأدبية منذ نهاية العشرينات وحتى منتصف الستينيات وقد تعددت الاجراءات التطبيقية لهذا التوجه التفسيري حسب المبادئ النقدية التي يعتمدها كل ناقد في التحليل والممارسة (١٩) .

وقد أكد كثير من النقاد والدارسين على تصنيف لويس عوض النقدي داخل اطار الاتجاه التفسيري ، بل يذهب البعض الى أنه الممثل الوحيد لمدرسة النقد التفسيري ، فمحمد مندور يشير بقوله : « اذا كان لويس عوض قد انتهى به الأمر الى أن يتخصص في النقد الأدبي والفني ويحترفه مثلي ، فان الطابع الذي يلزم نقده هو الطابع التفسيري الذي يقوم على الفهم والمعرفة ، بحيث لا أتردد في أن أضعه في حركة النقد المعاصرة داخل مدرسة النقد التفسيري ، ان لم يكن مثلها الصحيح » (٢٠) .

ويبرر لويس عوض السبب الذي جعل مندور يصنفه هذا التصنيف ، حيث كانت عملياته النقدية تقف عند حد الرصد وتفسير الظواهر الأدبية والفنية ، دون اصدار أحكام شخصية بالجودة أو الرداءة مستندا في هذا الى المضمون الاجتماعي للنصوص ، فيقول :

« في فترة اشتغال بالنقد النظري ومحاولة وضع أساس المنهج التاريخي للنقد كانت كتاباتي خالية من الأحكام ، وكانت تقف في العادة عند حد الرصد وتفسير الظواهر الأدبية والفنية ، دون إصدار أحكام شخصية بالجودة والرداءة استنادا الى مضمونها الاجتماعي . وهذا ما جعل صديقي الدكتور محمد مندور - رحمه الله - يصف منهجي بأنه منهج تفسيري في دراسة الأدب ، وهو وصف صادق ، منهجي في الواقع منهج تفسيري وتحليلي » (٢١) .

ويؤكد جابر عصفور التصنيف الذي وضعه مندور للويس عوض ، على أنه ناقد تفسيري فيقول :

« عندما أسترجم منهج لويس عوض النقدي الآن ، وبعد هذا العمر من العطاء الخصب لا أجد سوى مصطلح « محمد مندور » على أنه الوصف الدقيق لجهد لويس عوض النقدي ، ذلك لأن لويس عوض بالفعل ناقد تفسيري ، فكل دراساته ابتداء من « في الأدب الانجليزي الحديث » وهو أول كتبه المؤلفة ، ومنذ المقلمة التي كتبها لـ « برومسيوس طليقا » وهو أول كتبه المترجمة المنشورة ، ومنذ أن نشر « بلوتولاند » وهو أول عمل ابداعي ينشره أيضا الى آخر أعماله ، يظل لويس عوض في آخر الأمر ناقدا تفسيريا » (٢٢) .

والمنهج التفسيري معناه منهج تحليلي ، يرد المنجز الأدبي الى علة نشوئه وإيجاده ، فيفسره طبقا للأسباب التي أدت الى خلقه ،

ويطلق - من هذا المنعطف - على الناقد التفسيري : ناقد سبب ،
يتعامل مع النص الأدبي من هذه الزاوية ، ويرى الناقد التفسيري
أنه لا يمكن فهم النص أو التعامل معه - بوصفه نتيجة - إلا برده
إلى الأسباب التي أفرزته ، وهذه الأسباب التي يرد إليها النص
الأدبي يمكن حصرها في أسباب ثلاثة :

الأول : يرجع فيه الناقد الى الفرد الذي أبدع النص ، وعلاقة
النص بصاحبه الفردى على مستويي : الوعي واللاوعي .

الثاني : يرجع فيه الناقد الى ذلك المجتمع الذي أفرز العمل
الأدبي برده الى صاحبه ، ويربط الناقد - فى ذلك - بين العامل
الاقتصادى الذى ينهض عليه هذا المجتمع ، وبين النص .

الثالث : وهو السبب الذى يتجاوز الناقد فيه - عند تعامله
مع النص الأدبي بغية تفسيره - المجتمع ، ويمكن أن يطلق عليه
المخزون الثقافى ، سواء أكان هذا المخزون يمثل البنية الثقافية
العامة للانسانية ، أم كان المخزون الثقافى وعيا جمعيا (٢٣) .

ويعد لويس عوض من النوع الثانى الذى يفسر النص بالوضع
الاجتماعى .

وتجدر الإشارة الى تلك الأسباب التى دعت لويس عوض مهياً
لتبنى مثل هذا الاتجاه التفسيري ، ففي اعتقادنا أن ثقافته الشاملة
الواسعة ، وخبراته ، بالاضافة الى ايمانه الثام بوحدة الثقافة
الانسانية ، وتأثره المبكر بالمنهج ذاته عند طه حسين ، الذى انطلق
منهج من معطف أثر البيئة فى دراسة النصوص ، بالاضافة الى
تأثره بالمنهج التاريخى وأسس الموضوعية عند « تين » ، كما لعب
سلامة موسى دوراً فى تهيئته لتقبل مثل هذا النهج ، حيث غالى فى

العلاقة الآلية بين الأدب والمجتمع . كل هذه الأسباب تعد المقدمة الأولى لتبني مثل هذا المنهج .

ويرى محمد مندور أن هناك سببا يراه ذا أثر مباشر في تبنيه لهذا الاتجاه ، وهو تخصصه الأكاديمي ، لأن أساتذة الجامعة يغلب على عملهم التفسير لاعادة فهم النصوص ودراستها وتوليد الجديد منها في ضوء ثقافتها الواسعة ، يقول مندور :

« الاتجاه التفسيري في نقد لويس عوض للأعمال الأدبية ليس إلا امتدادا لتخصصه كاستاذ للأدب ، وأساتذة الأدب يغلب على عملهم دراسة المؤلفات الأدبية التي غربلها الزمن فاحتفظ بال جيد منها ، وطوى الردى ، بحيث لم يعد في دراستها مجال واسع لتقييمها على أساس من الجودة والبرداء ، كما أنه لم يعد هناك بالبداية مجال للنقد التوجيهي فيها ، إنما يعيد أساتذة الأدب تناولها بالدراسة لاعادة فهمها ودراستها وتوليد الجديد منها في ضوء ثقافتهم الواسعة وخبراتهم الدائمة المتجدد . » (٢٤)

ويؤكد لويس عوض على أثر نزعتة الأكاديمية - التي ذهب إليها « محمد مندور » ورأى أنها عامل فعال ، دفعه الى تبني النقد التفسيري ، واتخاذها وسيلة في تعامله مع النصوص الأدبية والفنية - حيث يشير بقوله :

« وربما كان هذا الاكتفاء بالتفسير والتحليل عندي نتيجة لتكوينى الأكاديمي الأصلى ، الذى عودنى أن أقف باحترام أمام مدارس الفكر

الانسانى والأدب الانسانى المتعارض والمتلاحم ،
أيا كان نوعها ، وأيا كانت دعوها فى احترام
كامل ، رغم أنى لا أقف على بعضها ، أو أرى أنها
توقف الحركة النقدية فى الحياة ، أو تعبر عن
دعوى رجعية سافرة أو باطنة •• « (٢٥) »

وفى تصور الدراسة أن ما ذهب اليه مندور ثم أكده لويس
عوض - على أن التكوين الأكاديمى سبب فى اعتساق المنهج
التفسيرى ليس مبررا مقنعا ، لأن معظم النقاد الذين تبنا اتجاهات
نقدية أخرى مغايرة كانوا أكاديميين ، ومندور نفسه كان أكاديميا -
ولهم دراسات أكاديمية ، وثقافتهم ثقافة أكاديمية ، فلماذا لم يتبنوا
المنهج التفسيرى اذا كان هذا صحيحا ؟ بل تعددت ممارساتهم النقدية
على المستوين النظرى والتطبيقي •

ولعل هناك سببا لا يقل أهمية عن الأسباب التى أوردناها ،
يتجسد فى مشاركتة النقدية ، وتناول الأعمال الأدبية من خلال
الصحافة ، حيث انها تفرض على الناقد أن يتعامل مع النتاج
الأدبى بالعرض والنقد والتحليل ، ويجد نفسه مطالبا - فى الوقت
ذاته - أن يتعرض لهذا النتاج الأدبى بالتقييم وابداء الحكم عليه ،
وأن يركز على الجوهر ، وأن يتعامل معه بالنظرة الشاملة للفلسفة
أو الاتجاه الذى يبلوره هذا النتاج الأدبى ، حتى يضع القارئ يديه
على جوانب العمل المنقود ، كل هذه العملية تتم فى اطار المساحة
الضيقة التى تخصصها الصحافة الأدبية لنشر الأعمال الإبداعية ،
وغالبا ما تكون المساحة المتاحة لنقد العمل لا تتجاوز ثلاثة أعمدة
أو أربعة على أقصى حد • ومن هنا لا يعنى الناقد بالجوانب الفنية
التي ينهض النص المنقود عليها ، ويكتفى الناقد بتفسيره •

كما أن طبيعة المرحلة الفنية التي عايشها لويس عوض ، ووجد نفسه مطالباً بالتعامل معها أكدت في نفسه التناول التفسيري للأعمال الإبداعية ، لأن طبيعة الفن الجديد (شعر - قصة - رواية - مسرح) تستلزم هذا المنهج ، فهي أعمال إبداعية مغايرة للذائقة الاعتيادية عند المتلقي ، كما أنها أعمال غاية التشابك والتعقيد والابهام بالنسبة للمباشر الواضح الذي كان سائداً - آنذاك - بوصفه نموذجاً - كما أنها غنية بارتباطاتها التعبيرية ، وعندما يقربنا الناقد التفسيري من جوانب العمل الفني ، ويجملنا ندرك عالمه الذي أسهم في خلقه وتكوينه ، يصبح العمل المنقود مضاء ، وله قدر كبير من الوضوح والسهولة والاستيعاب .

والاتجاه التفسيري اتجاه ليس سهلاً ، فهو اتجاه صعب نسبياً ، ولويس عوض يشير إلى صعوبة هذا الاتجاه بقوله :

« ترجع صعوبة الاتجاه التفسيري إلى أنك لابد أن تكون ناقداً واسع الثقافة ، مطلعاً على كافة التيارات الأدبية ، حتى يكون تفسيرك وتحليلك لما تقرا مستنداً إلى قواعد علمية ، فهو في حقيقة الأمر منهج الأساندة أكثر منه منهج النقد الذين يلجأون غالباً إلى المنهج التبشيري وإلى النقد الانطباعي أو التأثري ، فإن كانوا أصحاب رسالة ووجهة نظر في الفن عهدوا إلى المنهج التبشيري في النقد » (٢٦) .

ويرى الناقد « بلاكمير » R. P. Blackmur « أن » النقد التفسيري ضروري بوجه خاص في عصرنا هذا (٢٧) ، كما أن « التفسير لا يحدث في فراغ ، بل إنه يندمج بسهولة في التقدير » (٢٨) .

والتفسير قد يكون وسيلة أو مرحلة لتقييم العمل الأدبي ، ثم لتوجيه الأديب أو الفنان نحو ما هو أفضل وأنفع وأكثر جمالا وتأثيرا ، (٢٩) .

والاتجاه التفسيري - في حد ذاته لا يقل مشقة عن الاتجاه التقييمي أو التوجيهي ، فإذا تطلب التقييم والتوجيه حاسة جمالية مرهقة ، فإن التفسير يحتاج الى ثقافة موسوعية ، وخبرة عالية ، وهذه الثقافة وتلك الخبرة هي التي جعلت من لويس عوض ناقدا تفسيريا ، يقدم لقارئة ثقافة أدبية واسعة (٣٠) .

ويختلف عمل المفسر عن عمل المقوم ؛ اذ ينظر المقوم الى الشكل من حيث كونه ظاهرا فقط ، أما المفسر فإنه ينظر الى الشكل من ناحية الدلالة التي ترمي الى فكرة أكثر عمقا وكمونا ، ولذا يكشف عن معان ضمنية أكثر ثراء ، وحين ينظر المفسر الى شكل العمل الأدبي محل الدراسة لا يتواجد في ذهنه نموذجا واحدا من هذه النماذج ، ولكنه يحاول أن يبرز كيف استطاع هذا المنجز أن يخلق نموذجه الخاص (٣١) .

ومنهج لويس عوض التفسيري يقوم على « الكشف عما بين العناصر المختلفة والمتناقضة والمتباعدة من تداخل وتشابك ووحدة » (٣٢) .

والنقد التفسيري - الذي مارسه لويس عوض والتزم به طوال حياته النقدية لعب دورا مهما في إثراء الحركة النقدية، ولا يستطيع انسان موضوعي أن ينكر عليه هذا الجهد الفعال في اضاءة جوانب العمل الفني ، وما ينطوي عليه من معان تكمن في هذا العمل ، بالإضافة الى الكم الثقافي الهائل الذي قدمه الى القارئ العربي من خلال اجراءاته التطبيقية .

وقد تعرض المنهج التاريخي لكثير من الانتقادات ، حيث يزعم البعض مجنطاً للعمل الفني ، لأنه يحوله من روح نابضة بالقيم الجمالية الى وثيقة تاريخية جافة ، ومن هذه الانتقادات : الانتقاد الذي وجهه « فلوير » الى رائد المنهج التاريخي في العصر الحديث « سانت بيغ » و « هيبولت تين » حين يقول : « ان ما يصدمني من من إصدفائي هؤلاء سانت بيغ وتين أنهم لا يولون عناية كافية للفن ، للعمل الفني في حد ذاته ، لتركيبه وأسلوبه ، ولكلمة واحدة من جمالياته » (٣٣) .

كما انتقد « جوستاف لانسون » منهج « تين » وعده عاجزاً عن تفسير كل شيء » (٣٤) .

والناقد التفسيري يولي عناية خاصة بالحشد الثقافي الذي يسوقه الى قارئه - عند تفسيره للنص - وينسى أنه في حاجة ماسة لاستخلاص القيم الجمالية والانسانية التي تشيع حاجات القارئ الروحية ، ولا بد للناقد أن يكون على دراية من أن قارئه لا يملك من الخبرة أو الموهبة التي تساعد على استخلاص هذه القيم ، والعملية النقدية تقوم على أساس الكشف عن العناصر الجمالية في العمل الأدبي ، لأن « الأدب » فن لغوي جميل ، وتجب العناية بناحية الجمال اللغوي في الأدب ، ومدى صدقه في ارتباطه بالحياة الفردية والاجتماعية على السواء » (٣٥) ، و « لا يمكن في العمل الناجح فصل الصياغة عن المضمون ، وأن الصياغة هي المعنى ، وأن الأدب في صورته النهائية مجازي ورمزي » (٣٦) ، والمعنى ، أو التحديد المعنوي الذي يسعى اليه المنهج التفسيري وخاصة في الشعر « لا يمكن التفكير فيه على الإطلاق الا من خلال فحص تطور البناء اللغوي في القصيدة ، ومن العبث الاصرار على الحصول عليه بمعزل » (٣٧) ، وعلى الناقد التفسيري أن يتجاوز السبيل

التاريخي ، مستعينا بالمناهج اللغوية ليكشف عن القيم الجمالية والفنية في النص التي نحتاج الى ذلك ، حتى « يواجه النص المنقود مواجهة فنية ، تأخذ في الاعتبار أن النص الأدبي ليس وثيقة تاريخية ، وإنما هو بناء لغوي ، فني ، يحفل بالقيم الجمالية والانسانية الرفيعة ، التي ينبغي الكشف عنها » (٣٨) .

والشعر هو القدرة على استغلال الطاقات الحسية ، والنفسية ، والعقلية ، والصوتية ، للغة ، وإقامة الحكم النقدي على الشعر يتوقف - أساسا - على كيفية استخدام هذه الطاقات ، وكيفية استغلالها وتشكيلها ، كما أننا نعتقد أن النص الشعري أكثر تلقائية من النصوص الأدبية الأخرى ، ووظيفة النقاد تتعدى مرحلة الدوق واستجابتنا للنص ، أو تفسيره تفسيراً يقوم على التحديد المعنوي ، إلى قراءة علاقات النص الداخلية والمعقدة . ومن هنا يبدو زمن النقد مختلفا بالضرورة . أن ظهور النص الشعري يعني أو يفترض انجاز مراحل تشكله وعلاقاته من حيث الذهن والوجدان والبناء ، بينما سيحتاج النقد الى اكتشاف الأدوات والعلاقات التي تشكل نصه الخاص ، وتفصح طبيعة النص الشعري .

ويعترف لويس عوض - بأن منهجه النقدي لا يستطيع أن يكشف عن جوانب كثيرة في الأعمال الأدبية والفنية ، خاصة فيما يتعلق بالجوانب الفنية والجمالية - فيقول :

« انني أعتقد أن المدرسة التي أمثلها ليست هي المدرسة الوحيدة الممكنة . بالعكس هناك جوانب كثيرة في الأعمال الأدبية والفنية ، لا يستطيع منهج هذه المدرسة أن يجيب عليها ، فانا مثلاً لا أستطيع مثلاً من خلال منهجي في النقد أو أفسر ما يسمى بال Mot Juste في استعمال

الشعر مثلاً ، وهى الكلمة التى لا مناص منها ،
بمعنى أنك حين تقرا بيتاً من الشعر فتجد أن
كلمة بعينها لا يمكن تغييرها ، اهتدى اليها الكاتب
بالإلهام ، وهذا النوع من النقد ينتج عادة من
البحث فى البلاغة وما إلى ذلك • ومنهجى عاجز
عن الاقتراب منه • لذلك أدعو إلى ضرورة تجاوز
هذه المدارس ، بحيث يحدث الحوار الكافى •
عندئذ لا يمكن لأحد أن يدعى بأن أيا منها زائد
عن الحاجة •• « (٣٩) »

وحتى نكشف عن منهجه النقدى بصورة أكثر إشراقاً
ووضوحاً ، نعرض للنصوص الشعرية التى تناولها بالدراسة ، لنرى
كيف يتعامل معها تطبيقاً لمنهجه ، وسيكون تطبيقنا على أكثر من
لون شعرى كالشعر الحديث ، والمسرح الشعرى ، وشعر العامية ،
والشعر المترجم ، حتى يتأكد لنا توجهه •

يتخذ لويس عوض - من التفسير - منطلقاً نقدياً ، يلتزم به
فى تعامله مع النصوص الشعرية ، ويقوم التفسير عنده - أساساً -
على التحديد المعنوى ، ويسعى إلى استخلاصه من النص ، والدافع
إلى اتخاذ المعنى منطلقاً نقدياً عنده « يرجع إلى عنايته أساساً بتحديد
المعنى الإنسانى وراء النص » (٤٠) •

✽ لويس عوض وتفسير العناوين :

قام لويس عوض بتفسير عناوين الدواوين أو عناوين القصائد التي كان يتعرض لها بالدراسة ، عندما يشرع في الاجراء النقدي لهذا النتاج الشعري .

وتعد هذه الخطوة في مشروعه النقدي بمثابة المفاتيح النقدية التي يستطيع الناقد من خلالها أن يقيم جسرا بين المتلقى والعمل الشعري المنقود ، أو يقوم بدور الوساطة بين المبدع والقارىء ، ويجعله يلج الى عالم الديوان أو القصيدة في سهولة ويسر ، وبذلك يستطيع أن يذلل الصعوبات والحيرة والقلق الناتجة عن بكاره النتاج الشعري ، وعند بداية المواجهة بين القارىء والنتاج الشعري فانه يحتاج - أى القارىء - الى تفسير الجوهر العام ، الذى يتجسد من خلال العنوان ، فيستطيع أن يدخل الى حيز المعرفة والتذوق معا : العمليتين الهامتين فى العلاقة القائمة بين الابداع والتلقى .

وقد لاحظت الدراسة أن خطوة تفسير العنوان تلج بشئناكل واضح فى اجراءاته التطبيقية كلما دعت الضرورة ، وقد ورد هذا اللون من التفسير القائم على تحديد المعنى أو تفسير المضمون ، عند تعرضه لكثير من الشعراء المعاصرين الذين خضعوا لدراساته النقدية ، فمثلا : عند دراسته لديوان الشاعر مصطفى بهجت بدوى المسمى بـ « القناة والمعركة وأخى » ، يعلق لويس عوض على الديوان مفسرا عنوانه :

« واضح من عنوان هذا الديوان ومن ديباجته أن موضوعه من مواضيع حياتنا العامة ، وأنه فيما نسميه أدب المعركة ، وأن فيه - هذا الموضوع - وحدة لا تتجزأ رغم أن أركانه ثلاثة ، وهي وحدة لا تتجزأ في وجدان الشاعر وفي وجدان المصريين معا . فقصة القناة هي قصة المعركة ، قصة تأميم القناة ، تضم سيرة الفقيه المرحوم الدكتور بهجت بدوى . » (٤١) *

يستطيع القارئ - من خلال تفسير العنوان الذي قدمه لويس عوض - أن يدخل الى ديوان الشاعر مصطفى بهجت بدوى ، وقد وضع يده على الطابع العام أو جوهره ، خاصة أن الناقد التزم في تفسيره التحديد المعنوي ، فهو يمثل « أدب المعركة » ويجسد المناخ دلاليا من خلال مفرداته ، فالقناة ترتبط دلاليا بالمعركة ، أو هي والمعركة وجهان لعملة واحدة على حد تعبير لويس عوض (٤٢) ، ونما يشير الى التزامه تحديد المعنى قوله : « ان موضوعه من مواضيع » و « هذا الموضوع » *

ويتناول لويس عوض مسرحية « بعد أن يموت الملك » تناولا تفسيريا ، يبدأه بتفسير العنوان ، رغبة منه في الكشف عن الطابع العام للمسرحية ، خاصة أن كلمة الملك رمز تتوقف عليه عملية التذوق والقبول عند القارئ ، فيقول :

« الملك الذى يحدثنا عنه صلاح عبد الصبور هو آخر ملك مات منذ ثمانية أعوام وخمسة أشهر ، أى قبل انشاء المسرحية أو صدورها بأعوام قليلة ، ولذا كان من السهل علينا أن

نستنتج عن أى الملوك يتحدث ولو أنه حدد تاريخ
وفاة الملك فى الخامس من يونيو ١٩٦٧ لأعانيا
نهائيا على تحديد هوية هذا الملك ، لأثار فى
الوقت نفسه لغتا كثيرا فى القاهرة وفى غير
القاهرة من عواصم العالم العربى ، أما الملكة فهى
طبعا مصر « (٤٣) »

من خلال تفسير الناقد للملك الذى يمثل العمود الفقرى
للمسرحية ومحورها ، ثم بيان المقصود بالملكة ، تكون المسرحية عملا
مفتوح التناول ، لأن بيان ملامح كل منهما يفك انغلاق المعنى الكامن
وراء النص ، وهو ما يسمى بالدلالة ، وفى هذه الحالة يصبح القارئ
أكثر قربا وتذوقا لعالم المسرحية .

ثم يتناول بالتفسير القائم على التحديد المعنوى مسرحية
« مسافر ليل » الشعرية لصالح عبد الصبور ، ليكشف فى بداية
عمليته النقدية عن معنى العنوان ، فيقول :

« أما « مسافر ليل » : كوميديا سوداء نار
سطورها قديمة وحديثة معا ، وهى قديمة
ومكررة ، لأنها تدور حول طغاة التاريخ أو الآلهة
البشرية أو البشر المتألهين من الاسكندر الى هتلر
الى ليندون جونسون ، وهى حديثة لأنها فى ثياب
عصرية وفى مناخ عصرى ، فحوادثها تجرى فى
قطار ، والقطار كما عودتنا رموز الأدب هو قطار
الزمن الذى تتصل فيه الأحيان ، وتتعاقب ،
وتجرى الى منتهى أو الى غير منتهى » (٤٤) .

وينتقل لويس عوض من تفسير العنوان الى أجزاء المسرحية ،
مستندا الى الطابع المعنوى الذى يتبدى من خلال الدلالة ، فالقطار

هو قطار الزمن ، والراكب هو « رمز كل شيء من أحياء البشرية في كل جيل ، وعامل التذاكر فهو « الأباطرة الفاتحون وطفاة التاريخ من اسكندر المقدوني الى ليندون جونسون مرورا ببولوس قيصر والحجاج بن يوسف الثقفي ، وتيمور لنك ونابليون وهتلر » (٤٥) .

التحديد المعنوي عمل ضروري للدخول الى عالم تلك المسرحية الرامزة ، وتفسيرها يعد المفتاح الذي يهيئ القارئ لتذوقها ، وقد انتقل الناقد من العنوان الى تفسير أجزائها أو عناصرها المشكلة لأحداثها ، ومما دفع لويس عوض الى التركيز على الجوهر أو المحور الذي تنهض عليه تناولها على صفحة في جريدة يومية ، غير أن هذا الفن - المسرح الشعري - كان في حاجة ماسة لبيان جوانبه الفنية وكيفية بنائه ، وكشف العلاقة بين الشعر من جهة ، والدراما من جهة أخرى ، فكان ينبغي أن يكشف عن هذا التوجه الجمالي فيه .

وينتقل لويس عوض من عالم عبد الصبور الى عالم أحمد عبد المعطى حجازي ملتزما اجراءاته النقدية القائمة على التحديد المعنوي في تفسير عنوان ديوانه « كائنات مملكة الليل » فيقول :

« فإذا ما سألتني : وما معنى هذا العنوان الغريب : « كائنات مملكة الليل » ؟ أجبتك في احتياط شديد : ان صغار الشعراء حين يتجولون بنا في مملكة الليل غالبا ما يحدثوننا عن النسوة اللاتي يتسكن في الليل تحت مصابيح الشوارع ، أما مملكة الليل عند « حجازي فهي العالم السفلي ، أو هي مملكة الموتى . مملكة الأشباح مملكة الآمال الغائبة والأحلام المجهضة » (٤٦) .

التحديد المعنوى فى تفسيره لعنوان الديوان يتضح صراحة منذ بداية التناول حيث يقول : « ما معنى هذا العنوان الغريب ؟ » ثم تفسيره للكائنات التى يقصدها الشاعر ، ثم مملكة الليل حيث يرى أنها العالم السفلى .

وفى الديوان ذاته ينتقل من تفسير عنوان الديوان الى تفسير عنوان قصيدة داخل الديوان حتى يكشف للقارىء عن المعنى الكامن وراء التسمية ، فيقول عن جرنيا :

« وجرنيكا » هى البلدة الأسبانية التى قصفتها طائرات الفاشيت عام ١٩٣٦ م أثناء الحرب الأهلية الأسبانية فخربتها عن آخرها ، وقد خلدها الفنان بابلويكاسو بلوحته الرهيبة « جرنিকা » رائعة الفن السيرىالى ، الخرافى وسط مظاهر الخراب » (٤٧) .

لقد ربط لويس عوض بين لوحة بيكاسو والشعر الخرافى ، لكننا لا ندرى ما علاقة اللوحة بالشعر الخرافى فى تفسيره .

وفى قصيدة « جرنিকা » يتناول بالتفسير عنوان فقرة من فقراتها ، وهى « خطبة لوسياسى الأخيرة » مفسرا « لوسياسى » بقوله :

« لوسياسى وليسيماى خطيب يونانى شهير عاش بين ٤٥٩ هـ ٣٨٠ ق م فى عصر بريكليس الشهير ، وكان لوسياسى من أكثر المدافعين فى خطبه عن الديمقراطية الوثنية » (٤٨) .

أن مفهوم النصيرية جعل الشاعر العربي الحديث يتجه - في بناء نفسه - الى الثقافة العالمية ليحقق طموحاته الذهنية والروحية ، وفي اعتقاده أن الثقافة كل لا يتجزأ ، وأن الانسانية وحدة مهمة تباينت الاتجاهات ، واختلفت الرؤى والمفاهيم ، ومن هذا المنطلق اتجهت حركة الشعر الحديث الى توظيف أسماء الأشخاص وأسماء الأماكن ، وتوظيف التراث الانساني بشكل عام ، وهذه الأشخاص وهذه الأماكن وهذا التراث الأجنبي ، لم يكن القارئ العربي على دراية به ، فيصبح التفسير ضرورة نقدية ملحة حتى يلج القارئ الى عالم النتاج الشعري ، فلو لم يفسر لويس عوض المقصود بـ « جرنیکا » و « لوسياس » لأصبح النص مغلفا بالغموض ، ومن هنا تنشأ حالة الفصل بين التلقى والابداع .

ويتعرض لويس عوض لعنوان قصيدة الشاعر محمد عفيفي مطر « حديث » من ديوان « دفتر الصمت » مفسرا معنى السبيادس التي وردت في ثانيا العنوان :

« أما السبيادس في التاوينخ (٤٥٠ - ٤٠٤ ق م) فقد كان قائدا أثينيا عبقرى ، نشأ تحت وصاية بريكليس عاهل أثينا وتعلم على سقراط وكان من أصدق أصدقائه وأخذ عنه اتجاهه الى التوحيد وتشككه فى الوثنية وتعدد الآلهة ، وقد كان السبيادس من غلاة الحزب الديمقراطى ، فاقنع الأثينيين باقامة تحالف مع أرجوس وغيرها من دويلات اليونان ضد أسبرطة ، وكان من دعاة التوسع الاستعمارى فاقنعهم بتجهيز حملة تحت قيادته لفتح صقلية ، وخرج اليها بأسطوله عام ٤١٥ ق م » (٤٩) .

ولكى يستطيع الناقد أن يقيم جسرا بين النص والمتلقى لابد له أن يفسر له ما هو غامض ، وتتوقف عليه عملية التدقيق ، ولكي يقوم الناقد بهذا الدور لابد أن يكون واقفا على أرضية ثقافية ، تفتح له فرصة التعامل مع النص ، وفتح مغاليقه للقارئ وإرجاع النص إلى جذوره الثقافية التي أسهمت في خلقه وإيجاده ، فإذا لم يفسر لويس عوض معنى السبيادس لظل النص مغلقا بالغموض ، ولعلنا لا نخطئ الثقافة العميقة التي يتمتع بها لويس عوض ، ليبدو تفسيره مستندا على أسس ثقافية موضوعية وصحيحة .

وفي ظل اهتمامه بتفسير العنوان ينطلق توجهه قائما على التحديد المعنوي في تناوله دواوين الشاعر بدر شاكر السياب الثلاثة الأخيرة وهي : « المبد الغريق » ١٩٦٢ ، و « منزل الأقبان » ١٩٦٣ ، و « شناسيل ابنة الحلبي » ١٩٦٥ ، مستعرضا تفسير كل عنوان على حدة ، فيقول :

« قبل أن أستعرض هذه الدواوين لا مناص من شرح معاني اسمائها الغريبة ، أما « المبد الغريق » فهو عنوان لا غموض فيه ، فهو يتحدث عن نفسه فيذكرنا بمقطوعة دييوس الموسيقية المعروفة « الكاندرائية الغريقة » التي لا يستبعد أن السياب قد سمعها وتأثر بها أثناء تجوله الدائم في الشرق والغرب .. أما « منزل الأقبان » فمعناه منزل العبيد أو منزل الرقيق ، فالقن كلمة شاع استعمالها في الحين الأخير ، ولا سيما بعد اتباع اليسار المنظم وفي مطبوعاتهم لتدل على رفيق الأرض ، في أي بلد تقوم فيه الحياة على

العلاقات الاقطاعية بالمعنى العلمى . واما
الشناشيل فهي الشبائك المسدود أو الشرفة
المسدودة أو المشربية ، كما يقول المصريون ، وهي
كذلك عند اهل العراق ، والتشلىي أو الجلبى هو
« السيد » أو « الوجه » وهو لقب ارقى من لقب
« اخندى » ، كان يتداول فى البلاد العربية أيام
حكم الأتراك ، فهذا العنوان الغريب اذن معناه
مشربية ابنة السيد أو شرفتها أو شباكها المزين
بالأرابيسك « . (٥٠) »

يلتزم لويس عوض بالمنهج التفسيرى القائم على تحديد المعنى
واستخلاصه من العنوان ، رغبة منه أن يمنح القارىء فرصة الاقتراب
من عالم الشاعر والرؤى التى تبلور رؤاه فى دواوينه الثلاثة ، ومن
خلال هذه العملية النقدية يستطيع القارىء أن يتعامل مع هذا النتاج
الشعرى ، وقد ملك فى يده المفاتيح التى تهيؤه لهذا العالم الشعرى ،
ومما يؤكد ما ذهبنا اليه قوله : « لا مناص من شرح معانى أسمائها
الغريبة » و « منزل الألقان فمعناه . . » .

و « الشناشيل فهى . . » و « هذا العنوان الغريب اذن معناه »
وحديثه عن الدواوين الثلاثة معا « يرجع الى رؤيته التركيبية الكلية
للأشياء والتعابير » (٥١) .

وينتقل لويس عوض من تفسير عناوين ودواوين السياب الى
عالم محمد ابراهيم أبو سنة ، ويفسر عنوان ديوانه « تأملات فى
المدن الحجرية » فيقول :

« والمدن الحجرية عند الشاعر هي المدن التي
خلت من الحب ومن الاخلاص ومن الصلح ومن
الفرح ومن الأمل .. ومن الحرية فهي المدن التي
تجذرت فيها القلوب ولكنها في التاريخ مدن بلا
عدد مثل عاد وثمود وسنوم وبومبي التي تجمدت
فيها الحمم البركانية على اجساد اهلها الخطة
بنقمة الآلهة .. » (٥٢) .

تبدو بعض المغالطات في تفسير الناقد ، حيث يؤكد بقوله
« مدن بلا عدد مثل عاد وثمود » علما بأن عادا وثمودا قوم وليسوا
مدنا كما يتوهم لويس عوض ، كما أن عادا وثمودا لم يعلم عنهم
الا الله ولم تبق منهم باقية ، فكيف يراهم مدنا تجمدت فيها الحمم
البركانية ؟ .

أما ديوان محمد ابراهيم أبو سنة « البحر موعدنا » فيفسر
عنوانه بقوله :

« وقد وقعت حائرا امام عنوان هذا الديوان
أحاول أن أكتشف مراد الشاعر « البحر موعدنا »
في قصيدته التي تحمل هذا العنوان ، فلم أجد
تفسيرا له الا أن البحر يمثل في خيال محمد
أبو سنة فكرة الاقتحام ، لا اقتحام الأخطار
المعلومة ، ولكنه اقتحام الأخطار المجهولة » (٥٣) .

فتتجلى رغبة الناقد في تفسير عنوان ديوان محمد ابراهيم
أبو سنة « البحر موعدنا » تفسيرا يقوم على التحديد المعنوي ، حيث
يؤكد : (حاولت أن أكتشف مراد الشاعر فلم أجد تفسيرا) .

لقد احتل تفسير لويس عوض لعناوين الدواوين أو عناوين القصائد الخطوة الأولى في الممارسة النقدية التطبيقية ، رغبة منه في خلق حميمية في التعامل مع نتائج الحركة الشعرية الحديثة التي بدأت مغلفة بالغموض نتيجة لخروجها على السائد المألوف ، فالعنوان يتوقف عليه عملية المتابعة والتلقي والتذوق .

وتلحظ الدراسة أن لويس عوض كان يتوقف عند العنوان توقفاً معتوياً ، ويفسره حسبما يرى ، أو حسبما يوجهه ذلك العنوان ، وقد اتبع في أبحاثه النقدي الطريقة التعليمية المدرسية ، كما أنها بناءً من خلال استعراضنا لهذه العناوين - نلاحظ أن تعامله غير قائم على التعليقات التي تقوم عليها هذه التفسيرات ، لأن التفسيرات - في حد ذاتها - تعد أحكاماً نقدية .

✽ التفسير النصي : التحديد المعنوي :

إذا كان تناول عناوين الدواوين أو عناوين القصائد ، قد كشف عن طابع منهجه التفسيري القائم على التحديد المعنوي ، فإن تناوله للنصوص الشعرية يكشف بوضوح تام عن هذا التوجه النقدي ، حيث يسعى إلى استخلاص المعنى من النص نظراً لقيمته الإنسانية على حد تعبيره .

ففي تناوله لقصيدة (شفق زهران) من ديوان « الناس في بلادى » للشاعر صلاح عبد الصبور ، يتضح هذا التوجه ، فحين يقول صلاح عبد الصبور :

« كان زهران غلاما •
 أمه سمراء والأب مولد
 وبعينيه وسامه
 وعلى الصدغ حمامه
 وعلى الزند أبو زيد سلامة
 ممسكا سيفاً • وتحت الوشم نبش كالكتابة
 اسم قرية
 « دثشيوای » (٥٤) •

يعلق لويس عوض على هذا المقطع بقوله :

« ونحسب أول الأمر أن الشاعر قد اجتهد في
 تصوير الوشم على صدغ زهران وعلى زنده رغبة
 منه في أن يكون أمينا في تصوير هذا الفلاح
 المصرى تصويرا واقعا كما يقولون اليوم في لغة
 الأدب الهادف ، فإذا أمعنت النظر ووجدت أن هذا
 الشاعر الماكر يستخرج من الواقع رموزا إنسانية
 وفنية لا تخدم فكرته فحسب بل تخدم غرضه
 الفني كذلك •

أما الحمامة البادية على صدغ زهران فهي رمز
 لذلك السلام الأزلي الأبدي الذي نشر جناحيه على
 ريفنا المقدس وفي نفوسنا التي وضعت لبانة من
 ثدى أمه السمراء أرض مصر • •

أما أبو زيد الهلالي سلامة ممسكا سيفه هذا
البادى على زند زهران فهو تهيئة مأكرة للجو
الملحمى الذى يوشك أن يدخل بك الشاعر فيه ،
فالوشم على الزند ، لأن ساعد زهران المفتول
فاصل فى هذه المعركة القائمة بين الحياة
والموت .

وأبو زيد الهلالي فى خيال الفلاحين المصريين
هو رمز البطولة الشعبية والكفاح
الشعبى . . « (٥٥) »

التزم لويس عوض - فى تناوله للمقطع السابق - بالمنهج
التفسيرى ، فالحمامة رمز للسلام الأزل ، أمه السمراء أرض مصر ،
أبو زيد الهلالي تهيئة مأكرة للجو الملحمى ، كما أنه رمز للبطولة
الشعبية ، ومن هذا المنحنى يقرب القارئ من عالم القصيدة .

وحين يقول صلاح عبد الصبور فى القصيدة ذاتها :

كان ياما كان أن زفت لزهران جميلة
كان ياما كان أن أنجب زهران غلاما
كان ياما كان أن مرت لياليه الطويلة
ونمت فى قلب زهران شجرة
ساقها سوداء من طين الحياة

فرعها احمر كالنار التى تأكل حقلا
 عندما مر بظهر السوق يوما
 ورأى النار التى تحرق طفلا
 كان زهران صديقا للحياة
 ورأى النيران تحتاج الحياة
 ودعا يسأل لطفها
 ربما سورة حقد فى السماء
 ربما استعدى على النار السماء « (٥٦) »

يجرى لويس عوض اجراءه النقدى تحت مظلة منهجه التفسيرى
 الذى ينزع الى تحديد المعنى ، ولكن فى حدوده الضيقة الى اطاره
 الانسانى العام ، بغض النظر عن التحليل الداخلى الفنى للقصيدة ،
 وأحيانا يكون المعنى مباشرا ، وأحيانا غير مباشر ، فنراه يعلق على
 المقطع السابق من قصيدة « شفق زهران » بقوله :

« فقد تزوج « زهران » من جميلة فأنجب منها
 غلاما وغلاما + ومضت الأيام وفات زمان الشباب
 المختال الطير ونضج « زهران » نضوج الرجال ،
 وسقطت من قلبه « زهرة » الحب وحلت محلها
 شجرة البغض وهى شجرة « ساقها اسود من
 طين الحياة » تنبت فروعا حمراء جزوتها آكلة ،
 وشتان بين نار الحب الوادع الأمين التى كانت
 تشتعل فى قلبه أيام الشباب ، وهذه الجمرة
 التى أزكتها فيه مرارة الحياة ، ومرارة الجهاد ،
 وهل هناك ما هو افظع فى خيال الفلاح من النار

التي تحرق الحقل فتأثني في ساعة على جدة وكده
وأمله في نصف عام ؟ هذه هي النار التي أصبحت
تضطرم في قلب زهران حين رأى الانجليز يطلقون
الأكيرة النارية على أطفال القرية
فتمصرعهم « (٥٧) »

لقد كشف لويس عوض بـ من خلال تفسيره - عن كنه
« زهران » الذي يمثل جوهر القصيدة ، بوصفه بطلا تاريخيا ،
وبوصفه فاعلا على مستوى الحدث ، وقد اعتمد في تفسيره على
المطابقة بين العمل بوصفه منجزا ابداعيا وبين الواقع - واقعة
دنشواي - بوصفه مكونا ، وقد رصد مع الشاعر سير الحدث من
مرحلة النمو الى مرحلة التطور ، حيث زهران صار فتى من فتيان
القرية ، وفي قلبه زهرة الحب ، وجذوة الحقد للغاضبين .

لقد تعامل لويس عوض مع قصيدة عبد الصبور تعاملًا يقوم
على التفهم الذي يسبق الذوق ، وقد اكتفى في اجرائه النقدي بهذا
التفهم المعنوي ، ولم يلتفت الى الجوانب الفنية ، أو التحليل الداخلي
المحايت للنص الشعري ، فكان حريا به أن يلتفت الى بعض جوانب
التشكيل الفني في هذه القصيدة ، كقول صلاح عبد الصبور مثلا :
« كان ياما كان .. » وتكرارها على هذا النهج ، وما تكشفه هذه
الصيغة من طريقة في القص وعلاقة اللغة التي يتكون منها البناء
اللغوي في هذا المقطع ، وعن هذه العلاقة بين اللغة في هذا المقطع
من ناحية ، وبين التمدج العاطفي من ناحية أخرى ، يشير محمد
النويهي بقوله : « اذا أمعنت النظر في هذه الأبيات وجدت أنها ليست
تطول أو تقصر كيفما أتفق ، ولا استقام المعنى اللغوي وحده ، بل
مع تهديجات العاطفة ، وتلاعبها بالنفس الصادر من الرثتين ، كما
نسمع في نبرات الحديث الذي يثراوح بين رقة غنائية ، وحنان ،
فيطول تهديجه ، وبين غضب وحقد فينقطع ويمتد » (٥٨) .

ويتنقل لويس عريض في حدائق صلاح عبد الصبور - الذى حظى بالجانب الأكبر من دراسته النقدية - فيتناول بالتفسير قصيدة « أحلام الفارس القديم » من ديوان « أحلام الفارس القديم » التى يقول فيها صلاح عبد الصبور :

« كنت أعيش فى ربيع خالد ، أى ربيع

و كنت ان بكيت هزنى البكاء

و كنت عندما أحس بالرتاء

لليؤساء والضعفاء

أود لو أطعمهم من قلبى الوجيع

و كنت عندما أرى المحيرين الضائعين

التائهين فى الظلام

أود لو يحرقنى ضياعهم أود لو أضيء

و كنت ان ضحكت صافيا ، كأننى غدير

يفتر عن ظل النجوم وجهه الوضى

ماذا جرى للفارس الهمام ؟

انخلع القلب ، وولى هاربا بلا زمام

وانكسرت قوادم الأحلام

يامن يدل خطوتى على طريق الدمعة البريئة .

يامن يدل خطوتى على طريق الضحكة البريئة

لك السلام

لك السلام

اعطيك ما اعطتنى الدنيا من التجريب والمهارة

لقاء يوم واحد من البكارة

لا ليس غير أنت من يعيدنى للفارس القديم

دون ثمن

دون حساب الربح والخسارة » (٥٩) .

يقول لويس عوض فى تناوله لهذه القصيدة :

« هذه تجربة كاملة بغير حاجة الى شرح طويل ،
لأنها تتحدث عن نفسها ، صلاح عبد الصبور
كان ، او يقول انه كان ، يعيس فى مردوس
او فيما يسميه « ربيع خالد » نتجلى فيه كل
مراحح العطرة كجنة الاطفال ، ان بكى او ضحك
فمن اللعب ، وان بكى غيره او ضحك اهتز له
قلبه ، ثم ضاع منه هذا المردوس ، وهو يعرف
لماذا ضاع ، وهو يبحث عن استرداده ، اما لماذا
ضاع فمن انشاعر لم يكف بجهن انغمسه ، بن
طلب المعرفة بالتجربة ، فنزل سوق الدنيا كما
نزله بئر الحافى من قبل « لفتنى يا فتنتى مجرب
قعيد على رصيف عالم يموج بالتخليط والعمامة » ،
وهكذا فقد الشاعر بكارته ، وفقد مع بكارته
سعادته ، بل وفروسيته المساوية فى فاموسه
لانسانيته ، من أجل هذا جلس على هذا الرصيف
كطفل يبكى فى ياس مستعظفا : « أعطيك
ما أعطتنى الدنيا من التجريب والمهارة ، لقاء يوم
واحد مع البكارة » وتحسب أولا انه يطلب هذا
الخلاص من عالم التخليط والقمامة على يد امرأة
طاهرة ترد اليه بكارته وعذارته ، فاذا به يفاجئك
بانه يناجى الله قائلا : « لا ، ليس غير أنت من
يعيدنى للفارس القديم ، دون ثمن ، دون حساب
الربح والخسارة .. » (٦٠) .

من الوهلة الاولى يضعنا لويس عوض أمام توجهه التفسيرى
القائم على تحديد المعنى ، حيث يشير فى بداية اجرائه النقدى

للقصيدة : « هذه تجربة كاملة بغير حاجة الى شرح طويل » ، « لأنها تتحدث عن نفسها » ، « أو يقول انه كان يعيش في فردوس أو فيما يسميه » ، فنلاحظ : شرح - تتحدث - يقول - يسميه ، هذه الاشارات تؤكد التزامه بالمنهج التفسيري ، ومن خلاله واصل تفسيره لرؤية صلاح عبد الصبور - الخلاص بالحب - في قصيدة « أحلام الفارس القديم » التي « تعتبر وثيقة ذاتية حزينة ، تدين في بعدها الأول ذات الشاعر ، وتدين في بعدها الآخر واقع الحياة من حولنا » (٦١) ، وهي قصيدة - في حد ذاتها - شفافه ، تنضج شعرا وانسانية على حد تعبير عبد القادر القط (٦٢) .

ولأن لويس عوض يهتم - أساسا - في القصيدة باستخلاص معناها المباشر أو غير المباشر ، فانه لا يقيم للتحليل الفني وزنا في اجرائه النقدي ، حيث انصرف عن اضاءة الجوانب الفنية في القصيدة ، وعن بنائها اللغوي والموسيقى وأثره في نقل القصيدة الى المتلقي ، وراح يتعرض لمضامين نفسية ودينية ، ويتحدث عن قضايا فلسفية مثل : « الهوى والقوة » منشغلا عن رؤية القصيدة ذاتها ، بالاضافة الى أنه استطرد في الحديث عن هاتين الرسالتين الشعريتين اللتين تبادلهما قسيسان في القرن الثالث عشر باللغة اللاتينية يفاضلان فيهما بين المرأة المجرية والعذراء ، ودفعه الى ذلك قول صلاح عبد الصبور : « أعطيك ما أعطني الدنيا من التجريب والمهارة لقاء يوم واحد مع البكارة » والوضع النقدي - في تصور الباحث - للقصيدة لا يحتمل هذا الحشد الثقافي الذي ساقه الناقد ، حتى احتلت الرسالتان أكثر من نصف المقالة ، التي محورها قصيدة « أحلام الفارس القديم » ، وكان عليه - من الأجدى - أن يصب جهده على جوانب القصيدة الفنية ، وخاصة أن صلاح عبد الصبور في هذه القصيدة « شاعر انسان متأزم وجوديا ، يعاني من الوحدة والغربة والضياع والاحساس بالكآبة » . ولهذا اعتمد على موسيقى

خافضة تبدت في استغلاله للألفاظ التي تحوى قدرا كبيرا من الصوامت الاحتكاكية المهوسه ٠٠ ولعل في اعتماد صلاح عبد الصبور هذه الصوامت المهوسه على الجهد العضلى وقوة النفس ، مما يعطى احساسا موسيقيا انفعاليا بمدى الجهد فى معاناة التجربة » (٦٣) .

كما أن الناقد لم يلتفت - مثلا - الى القوافى المتراوحة وازدوجة والمتوالية فى القصيدة ، مثل : (البكاء ، الرثاء ، الضعفاء) - (الظلام ، الهمام ، زمام ، الأحلام) - (المهارة ، البكارة ، الخسارة) هذه التقفية - التى تخلق نسقا موسيقيا - تمثل دفقة نفسية وانفعالية ، والتنوع فيها يؤدى الى تجديد شحنة جديدة ، فهى أشبه ما تكون بالتموج النفسى الذى لا يخضع لنظام معين ، بل يتخذ من التلقائية ملمحة .

وقد حرص لويس عوض - فى اجرائه النقدى للمسرح الشعرى - مسرح صلاح عبد الصبور - على التزامه بالنهج التفسيرى القائم على التفهم الذى يسبق الذوق أحيانا ، ففى تناوله للمسرحية « مسافر ليل » يقول :

« يسترسل الراكب فى ذكرياته وتنفرط منه مسببته كما تنفرط الأفكار وتتوه حباتها وتغوص بين ثنايا المقعد كلما غاصت يده وراءها غاصت ذاكرته فى التاريخ ، فى الاسكندر الأكبر وهينبال وتيمور لنگ الى آخر القائمة المعروفة ، حتى ليندون جونسون صاحب حرب فيتنام ، وتتمم شفتا الراكب باسم الاسكندر ، فاذا عامل التذاكر يمثل امامه ، وقد بدا فى ثيابه التقليدية الصفراء ، وبدلا من أن يدفع خشب الباب او

خشيب المقعد بخرامته ، ونسمعه يقول : « من
يصرخ باسمي ؟ من يدعوني ؟ من أزعج نومي في
زاوية العربدة ؟ » وفي أول الأمر طبعاً يسخر
الراكب من عامل التذاكر ويظنه مخموراً ينتحل
شخصية الاسكندر ، ولكن سرعان ما يتغير
موقفه حين يرى عامل التذاكر يلوح أمامه بكل
ادوات الموت المعروفة : السوط ، وأنبوبة السم ،
المسدس والخنجر .. » (٦٤) .

يؤكد صلاح عبد الصبور حالة الذعر والارتباك التي تسيطر
على الراكب بوصفه مواطناً عادياً ، كاشفاً عن التسلط والقهر الذي
يمارسه السياسة والقادة ، فيقول :

« قال الراكب في نفسه
ما يدريني فلعل الرجل هو الاسكندر
ولعل الموتى العظماء
ما زالوا احياء
وعلى كل فالأيام غريبة
والأفق أن نلتزم الحيطة .. » (٦٥) .

يعلق لويس عوض على المقطع السابق من المسرحية ، فيقول :

« وهكذا يصاب الراكب بالرعب ، فهو يخشى
على حياته ويمضي فيتدلل لعامل التذاكر حتى
لا يقتله » هل تجعلني سرجاً لجوادك ؟ « هل
تجعلني فرشة نعليك ؟ » اجعلني حامل خليك
الذهبيين لكن لا تقتلني - ارجوك » ولكن عامل
التذاكر يلقي في فتور ادوات الموت التي

يستعرضها أمام الراكب ويتقدم منه في كسل
فاردا يديه الفارعتين فيزداد دُعر الراكب ، لأنه
يتصور أن عامل التذاكر يريد أن يخنقه بيديه
فيصرخ ، وإذا بالرؤيا تختلف وإذا بصورة
الاسكندر تختفى ، ويعود عامل التذاكر ، عامل
تذاكر ، ونسمعه يعجب بفزع الراكب منه (٦٦) .

لقد قدم لويس عوض تفسيراً لضمون المسرحية متناولاً سير
أحداثها ، وكاشفاً عن علاقاتها ، كتفسيره للعلاقة بين الراكب وعامل
التذاكر ، وكاشفاً عن بنية الشخصية المسرحية وتحولها مثلاً
كشخصية عامل التذاكر وتحوله من حالة القهر وفوقيته إلى حالة
الأمْن ، ووجوده على هيئته الحقيقية ، كعامل تذاكر ، غير أنه لم
يتعرض للجانب الفني في المسرحية ، على الرغم من أن الشعر هو
جوهر تكوينها ، وأن بها « ألفاظاً وصيغاً لم تجر العادة على
استعمالها في الشعر ، مثل عواميد السكة ، حديد الأرضية ، وجه
في اعلان ، البرميل الأسمر ، يتركني في حالي ، وقال في
نفسه » (٦٧) .

وفي قصيدة « الاسكندرية » ديوان « مرايا النهار البعيد »
يقول الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة :

« كان اسكندر الأكبر يعرف ...
.. وغم الفتوحات أن المدن ..
.. نساء يراوغن عشاقهن ..
ولا يحتملن طويلاً
سوى شوقهن الى القادم المنتظر
كان يعرف أن القدر

يقلب أوراقه بين أيدي الخطر
فيمنح أعداءه مرة الانتظار
ويندره مرة للظفر
كان يدرك أن الأمانى صور
يزخرؤها فى ضياء العمر
حالم ..

.. ثم تحرقها الشمس يوما
ويمحو الذى قد تبقى المطر
كان يعرف أن الجبال
.. التى ترتقبها
ستهوى الى المنحدر
وأن السعادة مثل النساء
ستفنى به للكدر
ما الذى يشغل الاسكندر الآن
والموت يرقبه
وسط هذا الكمال الخطر « (٦٨) »

يشير لويس عوض فى تعليقه على هذا المقطع بقوله :

« ومعنى هذا الكلام الجميل أن المدن والممالك
بل والشعوب أيضا كالنساء متقلبة الطباع ،
تشقائق دائما الى تغيير ساداتها من الحكام
والفاتحين ، وهى نظرية فى علم الاجتماع فيها
بعض الصديق ، ولكنها تنطوى على المبالغة ، لأنها
لا تفسر لنا استتباب بعض الامبراطوريات قرونا
او اجيالا .. وعلى كل ، فلأن اسكندر الاكبر
كان يعرف هذه الحكمة ، وهى أن كل مجده

زائل ، وأن أوراق الغار التي يلبسها سوف تذبل
أما غدا أو بعد غد ، فقد غدا شخصية مأسوية
دائمة الاحساس بعيشية الحياة •

ولا اعرف من أين جاء محمد أبو سنة بهذه
الفكرة عن شخصية الاسكندر ، انها شخصية
انطوائية متاملة تكاد تكون هامليزية انتحارية •
ولكنها على كل حال فكرة جميلة مهما بدت غريبة
في تلميذ أرسطو •• « (٦٩) »

يتضح في تعليق لويس عوض على المقطع السابق حرصه على
الطابع التفسيري القائم على التحديد المعنوي • وتجدر الإشارة الى
قول الناقد : « ومعنى هذا الكلام الجميل » و « لا تفسير لنا »
و « من أين جاء بهذه الفكرة » و « على كل حال فكرة جميلة » ،
حيث تشي كلمات : (معنى - تفسر - الفكرة - فكرة) بهذا التوجه
المعنوي في ادراك علاقات القصيدة ، ولم يلتفت الناقد الى استخدام
الشاعر للقافية الرائية وما تثيره لدى القارئ من يقظة وسرعة في
نقل التجربة اليه وشد انتباهه لها من « أصوات اللام والراء والنون
تشبه الحركات في أهم خاصية من خواصها وهى قوة الوضوح
السمعى » (٧٠) •

وحين يقول محمد ابراهيم أبو سنة فى قصيدة « علاقة »

« يلائمنى الآن شكل الرحيل
يلائئك الآن شكل الافول
فها نحن قبل ملاحقة
الفجر للخارجين على حيننا
- نستقبل -

من الحب والحلم بالغد !
فنكر أنا التقينا على شاطئ المستحيل
.....

تبدل ما كان يجعلنا
لا نهاب السيوف
تراجع ظل اليقين الوريث
وحاصرنا الشك حيث التقينا
كانا عدوان وسط الظلام الكثيف ..
كانا طريقان عند التقاطع
لا نستطيع العناق
ولا نستطيع الفراق
ولا نستطيع الوقوف
تبدل شكل الظلام الذي في المرايا
فصرنا عرايا

ورحنا نبعث في الريح
أصداءنا والحكايا
عسى أن يلم شتات هوانا
صبي جريء ،

يفر من العجز للنصر ..
يبدأ من نقطة الصفر

حتى الكمال
يجيء مع الفجر يملك رد السؤال

ويعرف سر « لماذا » :

لماذا تبدل شكل العلاقة

بين النجوم وبين الفلال ، وبين القلوب وبين الجمال
وبين مواقع أحلامنا والخيال

تبدل كل الذى بيننا و « المحال »
نحاوله الآن فى ملل وارتجال « (٧١) »

يلقى لويس عوض على هذه القصيدة بقوله :

« هذه القصيدة المحيرة تروى قصة عاشقين
دبت بينهما الجفوة لأن المرأة أحست بأن انجاز
الرجل أقل من عهوده فلم تصبر على عجزه ،
واستسلمت لغيره ، ممن يبيعون وهم الغرام ،
واستراحت الى « مخدع فى الريح » ، وتبدل
صوتها ، فقدا فحيجا كمثلى أصوات بنات الليل
المجهدات من كثرة السهر والشراب ، أما العاشق
فهو باق على حبها رغم تغليها عنه عاجز عن
تجديد ما انقطع من غرامها »

ولم يعد امل الا أن يظهر صبي جرى يفر من
العجز للنصر ، يبدأ من نقطة الصفر / حتى
الكمال . . هذه القصة محيرة ، لأنها لو كانت
تحدث عن الغرام بين الرجل والمرأة لكان هذا
« الصبي الجرى » هو الطفل الالهى كيوييد صاحب
القوس والسهام الذى يرمى بسهامه قلوب
العشاق او اكبادهم ، فيصيبهم ، ومع ذلك فنحن
نلهم من سياق القصة او القصيدة أن كيوييد رب
الغرام قد نفدت سهامه حين بلغ غرام هذين
العاشقين نقطة اللاعودة ، فالشاعر اذن يحدثنا
عن حب آخر غير كيوييد به يتحقق
المستحيل . . « (٧٢) »

تبدى التوجه المعنوى منذ بدء تعليقه : « هذه القصيدة المحيرة القصيدة ٠٠ » وقد واصل الناقد حرصه التفسيري للقصيدة على الطريقة الشارحة الأكاديمية أو المدرسية ، غير أن الناقد أقحم القارئ في تفاصيل لا تستند عليها القصيدة حيث فسر « الصبى الجرى » بأسطورة كيوبيد الطفل الالهى ، وبعد أن استغرق الناقد فى تفسيره ، يؤكد أن الشاعر اذن يحدثنا عن صبى آخر غير كيوبيد به يتحقق المستحيل » .

وفى تصور الدراسة أن « الصبى الجرى » الذى يصبو اليه الشاعر هو الضد للموجود الذى يمثل العجز ، هو الجراة والقدرة على الفعل والمواجهة فى مواجهة الهشاشية والعقم .

وقد خلط الناقد فى قوله : « نفهم من سياق القصة أو القصيدة » بين فنين لكل منهما عالمه الفنى الخاص ، فالقصة تختلف فى بنائها وتركيبها الفنى وتشكيل اطارها ، وتقوم على الحدث أساسا فى بنائها ، أما القصيدة فهى ذلك العالم الرؤياوى ، حيث تجسد نظرة الشاعر نحو الكون والوجود ، وتقوم على اللغة - أساسا فى بنائها - بوصفها إيقاعا وتصويرا وتراكيبا .

آليات منهجه :

إذا كان لويس عوض في تناوله النقدي للشعر قد التزم بالمنهج التفسيري طوال حياته ، وخاصة بأهم آلياته : التحديد المعنوي ، تلك الآلية التي كانت أكثر شيوعا وانتشارا في ممارسته ، فإنه مارس آليات أخرى أقل شيوعا وانتشارا تقف من الشعر عند معانيه الظاهرة أو الضمنية ليكشف علاقتها التاريخية والتناصية والثقافية والجغرافية والسياسية والاجتماعية هي :

* المطابقة :

وفي هذا الاتجاه يحرص لويس عوض على استخلاص المعنى وتأكيد أن يطابق المعنى النصي - الذي يطرحه النص الشعري - بمقابله الواقعي ، وينتقل من المعنى الشعري الى ما يعادله في التجربة الواقعية ، وأحيانا تكون هذه المطابقة التي يجريها الناقد مباشرة أو عامة ، فمثلا حين يقول بدر شاكر السياب في قصيدته « أنشودة المطر » :

« مطر .. »

مطر ..

أتعلمين أي حزب يبعث المطر ؟

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر ؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياح ؟
ومقلتناك تطفيان بى مع المطر »

« ومنذ ان كنا صغارا ، كانت السما تقيم فى الشتاء
ويهطل المطر ،

ما مر عام - حين يعشب الثرى - نجوع
ما مر عام والعراق ليس فيه جوع »

يلقى لويس عوض على القصيدة بقوله :

« وهو فى قصيدة « انشودة المطر » يعبر عن
الجذب والعقم الشامل فى حياة العراق باستغلال
صور الجفاف والعطش وانقطاع الفيث عن الأرض
ولكنه فى الوقت نفسه يوحى بتجميع البروق
والرعود والغيوم الثقيلة بالأمطار بين جبال العراق
وفوق وديانه وهى المقابل الموضوعى المألوف
للثورة الوشيكة فى شعر شلى وعامة
الرومانسيين » (٧٢) :

يحرص لويس عوض حرصا كبيرا على استخلاص المعنى ، ففى
هذه الآلية قد فسر معنى النص بالمطابقة فى التجربة الواقعية ، حيث
ربط بين ما تطرحه القصيدة من صور الجفاف والجذب والعقم الذى
يسيطر على حياة العراق ، وبين المقابل الموضوعى المألوف للثورة
الوشيكة فى شعر « شلى » وعامة الرومانسيين .

وحين يقول صلاح عبد الصبور فى مسرحيته « بعد أن يموت
الملك » تعبيرا عن طفل الملكة الحلم أو الطفل الوهم :

« الملك : تعنين يكون ضعيفا مهزوما

لعبة حاشيته

سخرية رعاياه وعبيده

اسما يندلق في الحانات مع الخمر

يلقى في الطرقات مع الفضلات

يشتعل به جمر الأرجيلات

هدفا يتلقى تعليقات الدهماء السافرة الوقحة

الكاشفة لسوء القصد

لا . . سيكون الها في صورة بشرى « (٧٤) •

يعلق لويس عوض على هذا الجزء من المسرحية بقوله :

« نكشف بعد حين أن ولي العهد هذا طفل
وهو ، نسجه خيال الملكة لشدة تحرقها للانجاب
وسايرها فيه غالبا ببيان ٣٠ مارس وهما
يسترسلان في هذا الحلم عن وعى كامل بأنه
حلم ، ولكن الملكة بفريزة الامومة تتشبث بهذا
الحلم وتريد أن تحوله حقيقة • وكيف يكون ذلك
والملك عقيم غير قادر على الانجاب ، او كيف
وهناك شيء في كيمياء الملك والملكة يمنعهما من
الانجاب معا « (٧٥) •

طابق لويس عوض في تفسيره للنص بين حديث الملك العاجز
عن الانجاب للملكة المتطلعة للطفل الحلم ، وحديثها الجدى عن هذا
الطفل الوهم الذى تخيلت الملكة انجابها ، وبين بيان ٣٠
مارس (٧٦) •

وفى المسرحية نفسها عندما يدخل الخياط على الملك مبلغا
إياه « أنه ظفر لمولاه بثوب من المخمل الأبيض ، جاءه من صهره
خياط « أمير بلاد المغرب » لم تقع العين على نظيره ، ولم يقع اللبس
على أنعم منه » (٧٧) .

يعلق لويس عوض بقوله :

« ووصف هذا الثوب لا يوحى بأنه ثوب ،
وانما يوحى بأنه نظام الحكم الذى كان « الترنزى »
الملكى أو الجمهورى يفصله على سمت الحاكم
تفصيلا أو لعله يوحى بأنه كان مشروع
روجرز (٧٨) » .

لقد فسر لويس عوض ما تشير اليه المسرحية والمقصود بالثوب
الذى أعده الخياط ، حيث لا يراه ثوبا حقيقيا ، وانما طابق بين
المعنى الذى طرحه النص ، وبين مقابله الموضوعى وهو مشروع
روجرز (٧٩) .

وحين يعلق لويس عوض على مقطع من قصيدة « جرنیکا »
للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى يطابق بين ما يطرحه النص من
معنى ، ومعادله الموضوعى أو التجربة الواقعية التى تتجسد فى
« الجنرال بينوشيه » الذى أطاح بالجمهورية الاشتراكية فى شيلي
عام ١٩٧٥ .

يقول أحمد عبد المعطى حجازى :

« كان لوسياس على سجادة البهو قتिला

هذه خطيئته

التي توج فيها بامتشاق السيف اغنياته للحق

لكن بعد أن فات الأوان
سقط السيف من الكف التي كم ورفرفت ،
فوق دعوس الناس بالحكمة !
في السنتين يا لوسياس ،
لم تحسن تلك المهنة الأخرى ،
ولو صرت اشتراكيا ،
وقاسمت أرقاء أثينا الخبز والخمر .
وهل كنت أخذت القصر بالسيف
لكي تمنعه بالسيف ؟
لا بأس إذن
أن يقتل الجند خطيبا
تحت سقف البرلمان » (٨٠) .

يعلق لويس عوض بقوله :

« والحق أن أحمد حجازي لا يحدثنا هنا عن
لهسياس وعن أثينا القديمة ، وإنما يحدثنا عن
الدكتاتورية الجنرال بينوشيه الذي أطاح
بالجمهورية في شبلي عام ١٩٧٥ بمعلونة
المخابرات الأمريكية نفسها ، واقتحم جنوده القصر
الجمهوري ، وأفرغوا رصاصهم في الليندي رئيس
الجمهورية ، فخر صريعا في بهو القصر بعد مقاومة
شخصية تحدثت عنها صحف العالم ٠٠ » (٨١) .

✽ الاحالة والمقارنة :

لقد اعتمد لويس عوض - في تناوله النقدي التفسيري - على
آلية الاحالة والمقارنة في تفسيره للفصوص الشعرية بوجه خاص ،

غير أنه اعتمد على هذه الآلية في كثير من أعماله وخاصة المبكرة ، كما تتضح في ابداعه الشعري (٨٢) بشكل مكثف ، وفي هذا الاجراء التفسيرى يحيل القارئ الى أرضية ثقافية سواء آكانت ابداعية أم فكرية شاركت في تكوين النص ، أو يحتمل أن يكون النص قد قام عليها ، أو أن النص يبنى على نص آخر ، وهذه الآلية تسمى في الاتجاهات النقدية المعاصرة بـ « التناسل » .

وتقوم الاحالة والمقارنة على ثقافة عميقة يتمتع بها الناقد ، ولويس عوض يتمتع بهذا الجانب الكبير من الثقافة ، تلك التي تتخطى حدود الثقافة الاقليمية الى حيز الثقافة الانسانية ، وقد اعتمد هذه الآلية لأنها تعبر عن رؤيته العامة لوحدة الثقافة الانسانية .

فعندما يقول صلاح عبد الصبور في قصيدة « الملك العجيب ابن الخصيب » :

« لم آخذ الملك بحد السيف بل ورثته
عن جدى السابع والعشرين (ان كان الزنا
لم يتغلل في جنورنا)
لكننى أشبهه في صورة أبداعها رسامة
رسامه .. كان عشيق الملكة » (٨٣) .

يعلق لويس عوض على هذا المقطع بقوله :

« وأنت لن تفهم هذا الكلام على وجهه الحقيقى ،
الا اذا قرأت أفلاطون كثيرا ، فهذا الجدد الذى
يتحدث عنه صلاح عبد الصبور ليس الا الله الذى
أورث بسطة الأرض . وهذه الملكة التى يتحدث.

عنها صلاح عبد الصبور ليست الا « الهوى » أو
 « الطبيعة » أو « عذراء الكون » ، أو « الميزفاموندى »
 كما كان القدماء يسمونها ، ورسام الملك الذي
 يتحدث عنه صلاح عبد الصبور ليس الا « الخالق
 الأوسط » أو « الديمي أوجوس » الذى طالما
 طالما تحدث عنه اليونان ولا سيما
 أفلاطون « (٨٤) » .

يفسر لويس عوض ما يطرحه النص من معنى ، يسعى الى
 «استخلاصه عن طريق تفهمه » وأنت لن تفهم هذا الكلام على وجهه
 الحقيقى « ، مستخدما الاحالة فى اجرائه حتى يجعل القارئ على
 المستوى الكامل لاستيعاب النص ، فهو - (القارئ) - لا يفهم
 ما يذهب اليه صلاح عبد الصبور من معنى الا اذا قرأ فى أفلاطون
 كثيرا ، حتى تستقيم علاقة التلقى ، ثم يفسر الناقد المقصود بالجد
 السابع والعشرين بأنه الله الذى أورث بسطة الأرض ، والمقصود
 بالملكة التى كان الجد يعشقها ليست الا « الهوى » أو « الطبيعة »
 وهذه قضايا فلسفية تحدث عنها اليونانيون ، ولا سيما أفلاطون ،
 الذى أحال القارئ اليه .

وعندما يقول بدر شاكر السياب فى قصيدة « أنشودة
 المطر » :

كان اقواس السحاب تشرب الغيوم
 وقطرة فقطرة تلوب فى المطر ..
 وكركر الاطفال فى عرائش الكروم
 ودغدغت صمت العصافير على الشجر
 أنشودة المطر ..

مطر ٠٠

مطر ٠٠

مطر ٠٠

يفسر لويس المقطع السابق مستخدماً آلية الاحالة ، حيث يحيل قارئه الى « بيتهوفن » ، فلا يمكن الاستمتاع بهذا التوزيع المكاني للمقطع السابق وجمالية الموسيقى من خلال المفردات ، الا بتتبع حركة الموسيقى في سوناتا من سوناتات « بيتهوفن » ، حيث يقول :

« ليس هناك من سبيل لوصف هذه الحركة
الموسيقية في هذا النشيد الا بان تتبع حركة
الموسيقى في سوناتا من سوناتات
« بيتهوفن » (٨٥) »

ويقول محمد ابراهيم أبو سنة في قصيدته « امرأة اسمها
السعادة » :

« هي امرأة من عبر القرنفل والنار
تختار عشاقها من حيارى المساء
الذين يجولون هدى الفصول
فلا يابهون بغير النجوم
ولا يأنسون لغير الرحيل
ولا يملكون سوى الذاكرة
هي امرأة لا تطيق الإقامة
وتكره من يرفضون الحوار مع النار
من يؤثرون السلامة »

يقول لويس عوض فى تفسيره لهذا المقطع :

« هذه المرأة أو الحورية أو الجنية تذكرنا
بالسيدة الجميلة التى لا تعرف الرحمة فى شعر
جون كيتس وهى تستدرج الفرسان الى كهفهم
وهى تستدرج الفرسان الى كهفهم وتأسرهم فى
قبوها ، دعت ليعبر اليها البرادى وزمهير الشتاء
« حيث الممرات ضيقة والشراب والدموع » حتى
يصل الى جنتها الموقدة برمضاء الحب ٠٠ » (٨٦) ،

يستند الناقد فى تفسيره للنص الشعرى على ثقافته الشاملة ،
هذه الثقافة تكشفها بوضوح آليه الاحالة والمقارنة ، فهو يرى أن
المرأة التى أعلنها الشاعر محمد ابراهيم أبو سنة تذكره بالسيدة
الجميلة التى لا تعرف الرحمة فى شعر جون كيتس ، فهو يحيل
القارىء الى مطالعة شعر كيتس ليقف على وجه المقارنة ٠

ويقارن بين قصيدة « الظلام » لإيليا أبى ماضى ، وقصيدة
الخيام فى ترجمة فتزجرالد الانجليزية حتى يقف القارىء على وجه
التأثير والتأثر بقوله : « وقد توخيت أن أترجم فتزجرالد ترجمة
حرفية ، فالعبرة هنا بما قاله فتزجرالد وليست بما قاله الخيام لأن
فتزجرالد هو المصدر الذى استقى منه أبو ماضى فكرته
وشعوره » (٨٧) ٠

ويقارن فى تفسيره للقصيدة ذاتها بين تعبير ايليا أبى ماضى
« لى ذات » وتعبير الفيلسوف الفرنسى ديكارت ، عندما أدرك ذاته
أو وجوده عن طريق الفكر حيث قال : « أنا أفكر فأنا موجود » ،
وهنا يكشف للقارىء عن مدح التأثير والتأثر ٠

وحين يقول عفيفى مطر فى احدى قصائده بعد هزيمة ١٩٦٧ :

« اتهم الظلمة والأضواء
والصحف الغبية الاجيرة
والكتب التى تولد فى المخادع الغريبة
والأعين الشاخصة الرملاء
اذ ترقب النملة فى السماء
لكنها لا تنظر الأرض التى تحفل بالجريمة
اتهم الساعة اذ تدور
والشمس لم تطلع على سقوفنا
والأرض ما تزال واقفة
اتهم القضاة والقاعة اذ تغص بالشهود
اتهم البيارق المرفوعة
والسيف والجنود
اتهم البرىء والحسن والسيىء
اتهم الاشاعة
والشارع الذى يفص باللدائد الممكنة والممنوعة
من قبل أن أقفز فى فوهة البركان
اتهم الانسان
لأنه منسحق ممتلىء بالشحم
ممتلىء بالضحك الجبان
ممتلىء من كتاب التبريض والكهانة
بالرعب والخيانة
« من قبل أن أموت
اتهم السكوت
اتهم السكوت
اتهم السكوت »

يعلق لويس عوض بقوله :

« قد تجاوز ذلك الى رفض الحياة الانسانية
جملة ، بل وربما الى رفض الوجود جملة بكل
ما فيه من خير وشر ، كأنها الخليقة قد صاغتها
يد شيطان رجيم . انه الحطيثة يهجو الكون كله
وهو ما كان كارلايل يسميه : « النفي الأبدى »
بمعنى الإنكار الأبدى . ان عفيفي مطر كان
مطالباً ان يتلمس مثل ماثيو ارنولد عالم الصفاء
بالعودة الى من حوله . تلك العودة التي كان
يشر بها جوتة وعامة الحلوليين بين الأحياء
ولا يتنبأ بها للأموات وحدهم » (٨٨) .

لقد قارن الناقد في تفسيره للنص بين موقف الشاعر عفيفي
مطر ، حيث يرى أنه تجاوز رفض كذب الحياة ، وتجاوز مرحلة
الانطواء والاغتراب ، الى مرحلة رفض الحياة الانسانية جملة ، ورفض
الوجود جملة ، وبين موقف الشاعر العربي الحطيثة في رفضه
للحياة « انه الحطيثة يهجو الكون كله » ، الحطيثة في الحقيقة عكس
ذلك لأنه مقبل على الحياة على الرغم من هجوها ، وهجوها كان
له غرض .

كما أنه في تناوله بالتفسير لعنوان ديوان أحمد عبد المعطي
حجازي « كائنات مملكة الليل » حيث فسره بالعالم السفلي ، مملكة
الموت والأشباح والأمانى الخائبة ، ويقارن بينه وبين مرحلة أورغيوس
في الأساطير اليونانية الذي كان ينزل نصف العالم الى دار الموت
في العالم السفلي ليصعد الى عالم النور نصف العالم ، فيقول :
« أحمد حجازي مثل أورفيوس الذي كان عند القدماء ينزل نصف
العالم الى دار الموت في العالم السفلي ، ليصعد الى عالم النور نصف

العام ، يتجول بنا بين أشباح الأبطال المقيمين فى مملكة الموت « (٨٩) » .

* الرؤية التاريخية :

يسعى لويس عوض من خلال رؤيته التاريخية الى اضاءة المعنى الذى يسعى الى استخلاصه من القصيدة ، ثم يطابقه بمقابله الموضوعى ، ورؤيته التاريخية التى يستند اليها فى تفسير النص ، تكون لغوية أو اجتماعية أو سياسية أو أسطورية أو فولكلورية . وفى هذه الآلية يحاول أن يخرج بالمعنى من « حدوده النصية الى موقعه التاريخى » (٩٠) .

فحين يتناول قصيدة « اتبعينى » ديوان أساطير للشاعر بدر شاكر السياب ، التى يقول أحد مقاطعها :

« اتبعينى : ها هى الشيطان يعلوها ذهول
تأصل الألوان ، كالطعم القديم
عادت الذكرى به - ساج كاشباح نجوم
نسى الصبح سناها والأفول
فى سهاد ناعس بين جفون !
فى وجوم الشاطئ الخالى ، كعينيك ، انتظار
وظلال تصبغ الريح .. وليل ونهار
صحفة زرقاء تجلو ، فى برود
وابتسام غامض ، ظل الزمان
لل فراغ المتعب البالى على الشط الوحيد
اتبعينى .. فى غديأتى سوانا عاشقان
فى غد ، حتى وان لم تتبعينى » (٩١) .

... يعلق لويس عوض على هذه القصيدة مؤكداً أن السياب في عام ١٩٤٨ قد أخذ يتحول إلى التخفيف من تقليد البلاغة العربية القديمة التي كان وجدانه الرومانسي حبيسا في اطارها ولا يستطيع أن ينطلق من اطارها الحديدي (٩٢) .

ويربط الناقد - في تفسيره للشعر العربي - بين ما أصابه من تحول في معانيه من ناحية ، والأحداث التاريخية والسياسية من ناحية أخرى ، حيث ضاق الشعراء بأدب الاستقرار الكلاسيكي ، ثم رومانسية المهجر وأبللو « لم يكن غريبا إذن أن يحس شباب الحرب العالمية الثانية بأن رومانسية المهجر وأبللو كانت رومانسية الهرب الفردي ، ورومانسية البحث عن الخلاص الفردي ، فان كان فيها قلق أو شقاء أو عذاب فهي من الوجدان الفردي ولا صلة لها بتاتا بما كان يجري ويدور من صراعات في تلك الملحمة الكبرى التي مزقت الناس شريعا وأحزابا » (٩٣) .

ويربط بين أدب جبران وإيليا أبي ماضي ، وبين النتاج الأدبي الذي تمخض بين الحربين العالميتين ، فيقول : « فادب جبران وإيليا أبي ماضي وميخائيل نعيمة ليس شيئا معزولا عن غيره من الآثار الأدبية التي ظهرت بيننا في فترة ما بين الحربين ، بل هو جزء لا يتجزأ من حركة ثورة عامة في الشعر العربي تمخضت عنها أوضاع الحياة ومقوماتها بعد الحرب العالمية الأولى ويبلغ مداه مداه حين تازمت الأزمة العالمية نحو عام ١٩٣٠ وما بعدها من سنوات » (٩٤) .

وهكذا يفسر لويس عوض الآثار الأدبية والمعاني الشعرية - على وجه الخصوص - بالشروط التاريخية التي ظهرت فيها سواء أكانت لغوية أم اجتماعية أم سياسية أم أسطورية أم فولكلورية . ومن هنا يتضح أن لويس عوض - في تناوله للشعر - يقف عند المعنى الذي تطرحه القصيدة ، دون أن يتوغل في الجوانب

الفنية التى ينهض الشعر أساسا عليها ، فلم يتناول التكنيك الفنى
فى قصيدة ما ، كالصورة الشعرية ، أو الايقاع ، أو ظاهرة لغوية
فى القصيدة ، بل جعل جل اهتمامه استخلاص المعنى ، مستخدما
- فى اجرائه النقدى - الطريقة الشارحة أو الطريقة التعليمية .

والتفسير فى العملية النقدية يعد مرحلة من مراحل النقد
الحقيقى ، تتبعها مراحل أخرى مثل التحليل والتقييم
والتوجيه (٩٥) ، وتعد هذه المراحل - التى طرحها مندور للنقد -
فى تصور الدراسة - بمثابة أضلاع المربع ، فلا يصح أخذ بعضها
وترك بعضها الآخر ، والا يعد هذا قصورا فى العملية النقدية ،
وبخاصة فى تناول الشعر ، و « الطريقة التى يقترب بها الناقد من
الموضوعه ممثلا فى العمل الأدبى ، ليست سوى اختبار تطبيقى
لوعيه النظرى بقيمة الأدب كنشاط انسانى ابداعى ، ووسائل هذا
النشاط وغاياته » (٩٦) .

❖ الاحكام النقدية بين الذاتية والموضوعية :

فى تصورنا أن المفكر أو المبدع أو الناقد ، يتخلى عن آرائه
وأفكاره التى يؤمن بها تجاه القضايا الفكرية أو الابداعية أو النقدية
فى فترة ما من حياته ، لأن آراءه وأفكاره أصبحت لا تتلاءم مع
مفاهيم وقيم واقعه الجديد ، وربما قد كشف الواقع الجديد خطأها
وزيفها ، فالأفكار والآراء تتأثر تأثرا مباشرا بالخبرات الحياتية
والانسانية - التى يكتسبها الانسان - ومتطلبات الواقع ، ولو أن
الانسان تشبث بآرائه الخاطئة لانعزل عن ركب الحياة فى أسنى
مفاهيمها .

وعلى المفكر أو المبدع أو الناقد أن يتمسك بآرائه ، اذا رأى
أنها تناسب قيم عصره ، وأن واقعه يؤكد صحتها وصلاحيتها ،
فتلقى هذه الآراء قبولا قائما على الاقناع والموضوعية .

ولويس عوض يصرح - بعدما يقرب من نصف قرن تقريبا - بصحة آرائه النقدية والفكرية التي طرحها من خلال مقدمة ديوانه « بلوتولاند » وخاصة أن الأيام قد كشفت عن صحتها على حد قوله : « وكثيرا ما يسألني السائلون : ترى هل عدلت موقفك من قضية الشعر والنقد بعد خمسين عاما من مشاهدة التجربة على الطبيعة ؟ وكنت أجيب في شيء من الحسرة ، كلا ، بل لقد أثبتت الأيام صحة آرائى » (٩٧) .

قدم لويس عوض - من خلال نتاجه النقدي ، وخاصة في مقدمة ديوانه - عديدا من القضايا الشعرية والنقدية التي تتطلب التوقف معها لمناقشتها ودراستها ، منها قضية الأحكام النقدية ، حيث أخذت هذه الأحكام شكل التعميم أحيانا ، وأحيانا قامت على التصور الشخصى والرؤية الذاتية، فافتقدت الموضوعية ، بالإضافة الى عدم التأنى فى إصدار هذه الأحكام ، مما جعله يقع فى التناقض والتخبط أحيانا ، خاصة فى العلاقة بين النظرية والتطبيق ، أو بين الدعوة والممارسة .

أطلق لويس عوض أحكاما نقدية ، قامت على الذاتية والمزاج الشخصى ، وعدم التأنى فى إصدارها ، فأوقع نفسه فى التناقض أحيانا ، خاصة فى تلك الفترة التى بدأ فيها الشعر الجديد يطل بوجهه على الساحة الشعرية .

ففى تناوله النقدي للشاعر صلاح عبد الصبور أشار الى أنه أثبت أن الشعر الجديد قد شيد ، واكتملت ملامحه - ولا جدال فى هذا - من خلال ديوانه « أحلام الفارس القديم » ، فيقول لويس عوض :

« يعد ديوانه الأول » الناس فى بلادى « وبعد » ديوانه الثانى
« أقول لكم » :

« أثبت صلاح عبد الصبور من ديوانه
الثالث أحلام الفارس القديم نهائيا وبما
لا يدع مجالا للشك أنه دخل مرحلة النضوج ،
وأثبت صلاح عبد الصبور نهائيا وبما لا يدع مجالا
للشك أن عمود الشعر الجديد قد أقيم ، وأن
انقراض ذلك المعبد الأثيل الذى انهار بموت شوقي
قد أزيلت ، وارتفع مكانها البناء الجديد ، وهو
بناء لم يبلغ بعد فخامة المعبد القديم . ولكن
الأساس يوصى بأن ما سيكون شئ سنفاخر به
الأقديمين . وما على صلاح عبد الصبور الا أن يتم
هيكله على هذا الغرار لنضع فى يده لواء الشعر
العربى ، وننصبه عميدا لشعراء العربية الفصحى
فى كل الأمصار » (٩٨) .

من خلال ما تقدم ذكره ، يعترف لويس عوض بأن حركة
الشعر الجديد قد أتت أكلها ، وتشكلت ملامحها ، مستدلا فى ذلك
بانجاز صلاح عبد الصبور الشعرى ، وما حققه فى ديوانيه : « الناس
فى بلادى » و « أقول لكم » ثم ديوانه الثالث « أحلام الفارس
القديم » ، وقد استعمل الناقد - على ما يؤكد إقامة صرح عمود
الشعر الجديد - تعبيرات تقطع الشك ، وتدل على الجزم واليقين
مثل قوله :

« نهائيا » ، « بما لا يدع مجالا للشك » ، « أثبت » ،
« قد أقيم » .

أن الحكم النقدي على حركة شعرية جديدة لا يمكن أن يستند الناقد فيه - كى يثبت أن صرح هذه الحركة قد أقيم - على انجاز شاعر واحد مثل صلاح عبد الصبور - دون النظر الى انجاز أقرانه. من شعراء مصر والوطن العربي ، الذين يكملون معه الدائرة ، أمثال : أحمد حجازى ، وعبد الوهاب البياتى ، وبدر شاكر السياب ، ونازك الملائكة ، وأدونيس ، ونزار قباني ، وغيرهم - ليحزم بالحكم القاطع ، وعدم قبول الجدل والمناقشة فى مصير حركة شعرية. تهدف الى المستقبل ، كما أن الآراء النقدية - فى محصلتها النهائية - نسبية وليست مطلقة ، فلا يستطيع أحد أن يحزم بالقطع .

« محمد التهامى رجل مستقر ، وشعره أشبه بشعر » طاهر أبو فاشا « فى رومانسيته ، أما « فاروق جويده » فهو من المدرسة الجديدة المسرفة فى الغموض ، كنوع من الهروب فى مواجهة الواقع » (٩٩) .

الناقد لابد له - عندما يطلق حكما نقديا - أن يستعمل مصطلحات تنطلق أساسا من جوهر العمل الفنى حتى يكشف للقارئ أسرار الفن ويعبره ، ولكن استعمال التعميم والموازنة بين الشعراء اتجاها قد تخلى عنه النقد فى حياتنا المعاصرة .

فلويس عوض قد سئل عن شعر محمد التهامى : فما معنى أنه رجل مستقر ؟ ما الذى قدمه للقارئ فى اجابته ؟ هل المقارنة ملمح نقدي تفرضه الاتجاهات النقدية المعاصرة ؟ ما الذى استفاده القارئ فى قوله : « شعره أشبه بشعر طاهر أبو فاشا ؟ ربما لم يقرأ القارئ شعر طاهر أبو فاشا مثلا ..

أما قوله : فاروق جويده من المدرسة الجديدة ، ليس صحيحا ، لأن فاروق جويده لم ينتم الى المدرسة الجديدة ، التى خرجت على

التقنيات الفنية التقليدية من وزن واحد وقافية موحدة ، وأنساق لغوية مألوفة ، لكن تجربة فاروق جويده تجربة تقليدية من حيث شكلها ومضمونها ، فهو يحرص في معظم انتاجه على النسق الخليلي من حيث الوزن والقافية ، وإن بدت بعض قصائده - في شكل كتابتها - مغايرة لشكل البيت التقليدي ، إلا أن العين الناقدة لن تجد صعوبة بالغة في ادراك أن هذه القصيدة خليلية (١٠٠) .

لقد وصف لويس عوض المدرسة الجديدة بالاسراف والغموض ، غير أن هذا الغموض لم يكن مقصودا لذاته ، فهو نتاج لتجربة معقدة وعميقة ، ويشير محمد النويهي الى سبب الغموض الذي يكتنف الشعر الجديد ، فيقول :

« ان الشعر الجديد كثيرا ما يبدو غامضا معقدا ، لأنه يتطلب من قارئه تعميقا في التفكير ، وادرافا في الحساسية ، وجهدا في المتابعة والتفاهم والتعاطف ، لم يكن يستدعيها الشعر القديم الى هذه الدرجة .. وسبب ذلك ان الشعر الجديد يحاول ان يغوص وراء معان وتجارب نفسانية عميقة باطنة لم يكن يحاولها الشعراء القدامى ، بل لم يكونوا يعلمون وجودها ، وأنه يحاول بلغته الموسيقية ان يتعدى الحدود التي تتقف دونها اللغة المنشورة ، وأن يرتاد ما يتجاوزها من عوالم نتجت هذه المحاولة مما اكتسبه الشعراء الجدد من مزيد من الحساسية وادراك مكونات الشخصية والقدرة على الاستيطان ، لا عجب أن يبدو شعرهم عند القراءة الأولى غامضا معقدا عسير الفهم أو مستحيلا ، ومن هنا ينشأ الخطر أن

يعتقد المعتقدون أن الغموض والتعقيد صفة تتعمد
تعمداً .. « (١٠١) » .

والدراسة ترتضى ما يذهب اليه أدونيس حين يرى أن « الشعر
الجديد هو : بشكل ما كشف عن حياتنا المعاصرة في عبثيتها وخللها ،
أنه كشف عن التشققات في الكينونة المعاصرة » (١٠٢) .

وقد اعتاد القارئ العربى أن يصف ما يفاير المؤلف الذى
يصف له الواقع - ولذا كان الشعر خارج الواقع - بالغموض ، لأن
الإنسان بطابعه عدو ما يجهل ، فالجديد يدخل فى صراع مع ما هو
واقع ليحتل لنفسه مكانة ، ليس من الضرورى لكى نستمتع بالشعر
أن ندرك معناه ادراكاً شاملاً ، بل لعل مثل هذا الإدراك يفقدنا هذه
المتعة ، ذلك أن الغموض هو قوام الرغبة بالمعرفة . ولذلك هو قوام
الشعر ، الا أن الغموض يفقد هذه الخاصية ، حين يتحول الى أحاج
وتعميمات « (١٠٣) » .

وتجربة فاروق جويذة الشعرية - التى يرى الناقد أنها
غامضة - تجربة غنائية مسطحة ، لا تحتاج من القارئ العادى أدنى
مجهود أو مشقة فى التعامل معها .

ويعترف الناقد نفسه - فى موضع آخر - بما ذهب اليه
الباحث - أنفاً - حيث يقرر أن « فاروق جويذة هو صيغة غير شرعية
من نزار قباني ، ولكنه شعبى جداً ، ومقنع لعدد ضخم من الشباب
فى بدايات العمر » (١٠٤) .

بالتأمل القليل فى كلام الناقد يكمن أن تدرك التناقض ، فكيف
يكون فاروق جويذة غامضاً ؟ وفى الوقت نفسه يكون شعبياً ومقنعاً
لعدد كبير من الشباب فى بدايات العمر ؟ والشباب فى بدايات
العمر ينحاز الى الغنائية والبساطة ، والغموض ضد الاقتناع والكثرة .

وأما تقييمه للساحة الشعرية بعد جيل صلاح عبد الصبور يقوم - أساسا - على الذاتية التي لا تلتزم الثاني في إصدار الأحكام ، فتفتقد الصواب ، فحين يرى أن الشعر سواء أكان في مصر أم في سائر أنحاء العالم العربي يمر في حالة انحسار بعد جيل عبد الصبور في مصر ، والبياتي في العراق ، وأدونيس في لبنان ، ونزار قباني في سوريا ، هناك نوع من العقم الشعري ، بايعت عبد الصبور أمانة الشعر في مصر بالمقارنة مع المدرسة التقليدية التي تدهورت بعد محمود حسن إسماعيل . عبد الصبور وزملاؤه استطاعوا أن يملأوا الساحة التي خلت بوفاة ناجي ومحمود حسن إسماعيل (١٠٥) :

بالنظر الى تاريخ الحكم النقدي - السالف الذكر - على الساحة الشعرية العربية (١٩٨٦/١٠/٢٤) يتضح لنا أن الناقد يطلق أحكاما عامة لم يلتزم فيها الدقة حيث يرى أن الشعر في كافة أنحاء الوطن العربي يمر بحالة انحسار بعد جيل الرواد ، على أي أساس أقام الناقد حكمه ؟ وهل خلت الساحة الشعرية العربية من شعراء سوى هؤلاء الرواد الذين ذكرهم ؟ لقد شهدت تلك الفترة ظهور أسماء عربية أثرت الحركة الشعرية ، أمثال : محمود درويش ، وسميح القاسم في فلسطين ، وسعدى يوسف ، وحמיד سعيد في العراق ، وشوقي بزيح ، ومحمد علي شمس الدين في لبنان ، ومحمد بنيس في المغرب ، وغيفي مطر وأمل دنقل في مصر ، وفي تلك الفترة - أيضا - تنوعت الاتجاهات الشعرية ، وأقبل الشعراء على التجريب والمغامرة ، وأصداوات تلك الفترة تؤكد ما ذهبت الدراسة إليه .

والحكم النقدي - السالف الذكر - يقيمه على الحركة الشعرية في مصر ، حيث يرى أن الساحة الشعرية في مصر أصبحت خالية

من الإبداع بعد موت صلاح عبد الصبور وأمل دنقل ، فيقول :
 « حدث تراجع في الشعر بعد وفاة الشاعر صلاح عبد الصبور ، وأمل
 دنقل ، خلت ساحة الإبداع الشعرى بحيث لم يبق لدينا من كبار
 الشعراء سوى أحمد عبد المعطي حجازي ومحمد إبراهيم أبو سنة ،
 بالإضافة الى بعض الشعراء الآخرين مثل : نصار عبد الله ، وعفيفي
 مطر ، أصبحنا الآن لا نسمع شعرا الا من هذا النوع التقليدي ،
 واختفى الشعر الجديد » (١٠٦) .

ان حكمه على الساحة الشعرية بعد موت صلاح عبد الصبور
 فيه تجاوز ، وجائر ، لأن هذا النفي - الذي يراه الناقد - يدل على
 عدم اعترافه بشعراء كبار موجودين في الساحة الشعرية المصرية ،
 والواقع الأدبي ، ودواوين الشعراء الكثيرة ، والكتابات النقدية
 الأخرى ، تثبت عكس ما يقول . وما يؤكد ما تذهب اليه الدراسة
 أنه لم يلتفت الى أسماء شعراء قدمهم هو بنفسه - في الوقت الذي
 أطلق فيه حكمه النقدي سالف الذكر - على صفحات جريدة الأهرام ،
 أمثال : بدر توفيق ، ومحمد مهران السيد ، وفاروق شوشة ، وملك
 عبد العزيز . ان الناقد تأخذه العجلة في اصدار أحكامه النقدية
 أحيانا ، فتصاب أحكامه بالتعميم وفقدان الصواب .

لم يتابع لويس عوض الساحة الشعرية المصرية متابعة الناقد،
 بل احتجب فترة طويلة عن المتابعة النقدية ، حيث لم يكتب عن
 شاعر واحد منذ منتصف السبعينيات وحتى منتصف الثمانينيات ،
 فكيف يصدر حكما نقديا صائبا على ساحة شعرية ، يصرح لويس
 عوض بقوله : « أنا أقرأ للأجيال الجديدة كلما وجدت سبيلا لذلك ،
 وأحاول أن أتابع ما يكتب في إبداع ومجلة القاهرة وفصول وأدب
 ونقد والنار ، ولكن المشكلة أن هذه القراءة لا تتم بروح الدراسة ،
 وبالتالي فأنا لا أجزؤ على الاقتراب من هذه النصوص باقدا ، لأنني
 في حاجة لمزيد من التأمل » (١٠٧) .

يتضح من خلال اعترافه - سالف الذكر - أنه لم يتابع الحركة الشعرية بعد موت صلاح عبد الصبور متابعة دقيقة - على حد تعبيره - حتى يتعرف على ملامحها الفنية واتجاهاتها ، ويحيط بشعرائها احاطة دقيقة ، تتيح له الحكم الموضوعي الصائب الذى يطرح مبرراته .

هذه الأحكام النقدية التى أوردناها اعتمدت أساسا - على ذاتية الناقد ومزاجه الشخصى ، وعدم التأنى فى إصدارها ، فاتصفت بالتعميم تارة ، وتارة أخرى بالتناقض ، وفى كل الأحوال إفتقدت هذه الأحكام الموضوعية . ولعل الناقد يكثر قربا فى أحكامه من المنهج التائرى الذى لا يتعاطف معه على حد قوله .

وقد لحظت الدراسة أن لويس عوض - فى أحكامه النقدية - يستعمل صيغا تراثية فى إجراءاته النقدية ، خاصة أفعال التفضيل ، فيقول عن صلاح عبد الصبور : « أشعر شعراء العربية » ، « أشعر شعراء زمانه » ، ويقول عن السياب : « أشعر أبناء العالم العربى » ، وتعد هذه الأحكام أحكاما عامة لا تستند على أسس نقدية صحيحة . والابدأع الجديد يحتاج - فى دراسته - الى الأجراء النقدى الذى ينطلق من النص ويعود اليه ، ويتحرك فى أفقه ، بوصفه المعنى بالدراسة ، ومثل هذه الصيغ لا يتعاطف معها النقد الجديد الذى يقوم بتعليلا فى أحكامه ، وتبريرا يستند على أسس منهجية .

* لويس عوض وموسيقى الشعر :

« قضية موسيقى الشعر من القضايا الفنية والنقدية المهمة التي برافقت الطموح التجديدي في الشعر العربي الحديث ، حيث تشكل أهم التقنيات الفنية التي ينهض الشعر الجديد عليها ، فأخذ الشاعر الجديد في تطويرها ونقلها من مرحلة الرضا والقناعة الى مرحلة الحوار والاكتشاف ، وخرج عن النسق « الخليلي » راسما لنفسه سبقا موسيقيا ، يتفق مع نفسه الشعري الجديد ، وذائقته الجمالية المعاصرة » .

ان فكرة التمرد على الأوزان التقليدية التي بوبها « الخليل بن أحمد الفراهيدي » قد بدأت ارهاصاتنا منذ وقت بعيد ، الا انها لم تبلور وتأخذ شكل الظاهرة التي يستطيع الدارس أن ينفذ الى أعناقها ويحللها الا من خلال ابداع حركة الشعر الجديد الذي بدأ في عقد الأربعينيات . وقد أحدثت هذه الظاهرة نوعا من الاصطدام بالمؤسسات التقليدية المحافظة ، شأنها - في ذلك - شأن كل الظواهر الجديدة تتعارض كي تحتل لها موقعا وشرعية .

وقد احتلت قضية موسيقى الشعر حيزا واضحا في نتاج لويس عوض النقدي ، حيث وقف موقف النفور من العروض التقليدية منذ صباه ، وتحول هذا النفور الى الرفض التام والعداء خلال حياته النقدية ، لأنه يرى أنه ضد الانطلاق والتدفق الشعري ،

وترجع بذور الثورة على العروض التقليدي عند لويس عوض الى
تأثير قراءاته لمي زيادة وجبران خليل جبران . يصرح لويس عوض
بقوله :

« كانت لدى فكرة كافية عن عروض الشعر
العربي ، فقد كان أبي في تلك الفترة يرشوني
بخمسة قروش عن كل صفحة أحفظها من
(مصرع كليوباترا) وغيرها من مسرحيات شوقي
لتقويتى فى اللغة والأدب ، وأنا على البعد البعيد ،
كلما ذكرت موهبتى الرملية فى سعد زغلول عام
١٩٢٨ كيف كانت محررة من القوافي ، وكيف
كانت محررة من التشطير ، وكيف كانت مجرد
تفعيلات متعاقبة مرسلة تعبر فى تدفق عن عواطفى
ووجداني الوطنى ، أحس بأن ما عانيت فى شبابه
من ثورة على عروض الخليل بن أحمد كانت
جدوره ضاربة فى صباى الباكر ، حين بدأت
تجاربى فى الشعر المرسل فى سن الثالثة عشرة
دون أن أعرف شيئاً عن نظرية الشعر المرسل ،
والأرجح أنى قد تعلمت ذلك بتأثير قراءتى لمي أو
لجبران أو لبعض نماذج الشعر المنشور الذى كان
شائعاً فى تلك الأيام » (١٠٨)

ويؤكد لويس عوض رفضه للقواعد النظرية الصارمة التى
تحدد من الانطلاق ، أو تمثل عائقاً للحرية والفطرة ، لأن الخلق
والإبداع عنده مقرونان دائماً بالفطرة ، تلك الفطرة التى تنشأ فى
روضة أرقى ما فى التراث ، والعروض بسيمتريه تفاعلية ضد حركية
لويس عوض التى تكونت منذ شبابه ، فهو يصرح :

« كنت أقرأ كتب العروض وأمقتها ، ولكن حبي
للشعر جعل في صدري ميزانا للشعر ، وجعل
في أذني شوكة رنانة ، لأنني كنت أكره القواعد
النظرية في كل لغة ، فقد وجدتني اتجنب
محاضرات طه ابراهيم (الذي كان يدرسه
النحو) ، ووجدتني أنحاز في سن مبكرة جدا
الى قول سلامة موسى المأثور :

« للأديب أن يكتب ، وعلى النحاة أن يجمعوا »
وقرنت الخلق والابداع دائما بالفطرة ، ولا سيما
الفطرة التي يثقفها طول معايشة أرقى ما في
التراث ، فليس كل تراث راقيا ، لقد ولد
هوميروس قبل ميلاد ديوفيزيوس ثراكسي بنحو
سبعمائة عام ، وامرؤ القيس سبق سيبيويه بمئات
السنين .. » (١٠٩) .

الموسيقى تتطور كما يتطور الشعر نفسه ، لأنها من عناصره
الفنية ، ولأن الشعر والحياة لا يخضعان للثبات والتوقف ، فان
الموسيقى هي الأخرى لا تخضع للثبات والتوقف ، و « الزعم القائل
بأن الأذن العربية والحس الموسيقي ثابتان على مر العصور منذ
امرؤ القيس الى الآن ، انما هو زعم في حاجة الى نظر » (١١٠) .

ولويس عوض يرى أن الشكل الموسيقي التقليدي المتمثل في
العروض الخليلي مضلل للصدق الفني ، لأنه يجعل الشعراء يحسون
شيئا ويقولون شيئا آخر . يقول لويس عوض : « كنت أحس من
أعماقى بأن طفيان القالب الكلاسيكي المتمثل في عروض الخليل
بن أحمد لا يمثل تلقائية الشعراء في بلادنا ، ويجعلهم يحسون
شيئا ويقولون شيئا آخر ، فحاولت الاستفادة من تجربة الشعر

الأوربي القائم على وحدة القصيدة ، وعلى الموسيقى الهارمونية
المركبة » (١١١) .

ترضى الدراسة ما ذهب اليه لويس عوض ، لأن التعقيد ضد
الانطلاق والتدفق الشعري ، فيلجأ الشاعر الى الحذف من تجربته
أو الزيادة . وفي كلا الخالتين يتسلسل الزيف الى نفس الشاعر ،
الذى يحس شيئا لا يتلاءم مع النسق التقليدى الموجود مسبقا ،
فالشاعر لكى يكون صادقا يلزمه أن يوجد لنفسه نسقا من خلال
تجربته .

ويؤكد نزار قباني ما ذهب اليه لويس عوض ، حيث يرى أن
الشعر - فى حد ذاته - حركى ضد القواعد الصارمة والأنماط
الجاهزة والمكررة ، فيقول :

« ان الانسان هو الذى يصنع قوالبه ، وليست
القوالب هي التى تصنع الانسان ، وليس فى
فى الفن أشكال نهائية أو أبدية ، فالاثواب
الجاهزة لا تطيقها اجساد الموهوبين ، وكل
موهوب يختار الثوب الذى يستريح فيه » (١١٢) ،
ولهذا فإن « موسيقى الشعر الحديث مغامرة
شخصية بين الشاعر والعالم ، وبين الشاعر
واللغة » (١١٣) .

وقد طرح لويس عوض - فى مقدمة بلوتولاند - قضية موسيقى
الشعر ، حيث ربط بين المعنى - الذى يطرحه النص من ناحية -
والموسيقى من ناحية أخرى ، وأشار الى أنه يعرف بحورا عروضية
فى اللغة الانجليزية واللغة الفرنسية لا وجود لها فى اللغة العربية ،
فيقول :

« قالوا البحور ستة عشر بحرا ، وانها تستنفذ كل ما فى الوجود من موسيقى ، فلم يصدق لويس عوض هذا الكلام ، لأنه يعرف ببحور فى الانجليزية والفرنسية لا وجود لها فى العربية ، لذلك جرب ادخال وزن جديد فى قصيدتى « ما فعلت الشمس بالشاعر » و « ما فعل القمر بالشاعر » ، وهذا الوزن هو « فاعلن فاعلن ... الخ » ، ولولا ضيق وقته ايام اشتغاله بالبحث العلمى فى جامعة كمبريدج لاستولد أوزانا أخرى جديدة منها المنقول عن القريض ، ومنها المبتكر . وهو يدعى أنه لا الخليل بن أحمد ولا فقهاء الدنيا بمستطيعين أن يكبلوا النفس الراقصة بأوزانهم المتحجرة ، وان فى كل لغة من اللغات أوزانا بقدر ما فى الوجود من موسيقى . فمن أمكنه أن يسجن دوى عجلات القطار أو قرع الطبول أو السوينج الصاخب أو خرير الجداول أو خوار أو قيانوس الرهيب ، أو صمت الأبدية ، أو عواء الخماسين فى تفاعيل لم يسمع بها انس ولا جن ، فقد أتى أمرا عظيما وغفرت له السماء خطاياهم . . . والأوريون قد فهموا كيف استعبدتهم القدامى فجددوا الحياة بمستحدث الألحان ، ومحنة الشعر العربى على وجه التخصيص نظام القافية الواحدة ، ولويس عوض جرب فقرة يسميها الهرمية ، تبدأ بمستفعلن واحدة ثم تتسع فتصير مستفعلن مستفعلن ، ثم تتسع وتتسع حتى تكون لها قاعدة عظيمة » (١١٤) .

تعتقد الدراسة أن لكل لغة نسقا خاصا ونظاما في تركيبها الصوتي والشكلي والوزني والدلالي ، يختلف من لغة الى أخرى ، فالبحور التي يعرفها لويس عوض في اللغة الانجليزية والفرنسية لا تتناسب مع اللغة العربية ، ولا يمكن أن تتفاعل معها لأختلاف الأنساق والأنظمة ، وقد وقع لويس عوض في خطأ واضح حين أعلن أنه ابتكر بحرا جديدا من خلال تأثره بالانجليزية والفرنسية ، وهو البحر الذي كتب عليه قصيدته « ما فعلت الشمس بالشاعر » و « ما فعل القمر بالشاعر » وتفعيلته « فاعلن » ألم يدر أن « فاعلن ٥//٥ » هي تفعيلية بحر المتدارك ، البحر الذي تداركه الألفخش على استاذة الخليل بن أحمد الفراهيدي ، وهو البحر السادس عشر في بحور الشعر العربي .

وحين يرى لويس عوض أنه « لا الخليل بن أحمد ولا فقهاء الدنيا بهستطيعين أن يكيلوا النفس الراقصة بأوزانهم المتحجرة » ، وأن في كل لغة من اللغات أوزانا بقدر ما في الوجود من موسيقى « رؤية - في تصور الدراسة - صحيحة ، لأن الموسيقى وثيقة الصلة بالمعنى وحالات المبدع وخبراته الانسانية ، فهو الذي يقرر موسيقاه ، وفي هذا الصدد يشير عبد القادر القط بقوله : « ان الشعر ، أي شعر ، سواء أكان عربيا أم غير عربي ، لا يمكن أن تحله موسيقى بعينها ولا عروض بعينه ، وللشاعر الموهوب أن يجدد في العروض كيفما شاء ، مادام يبتكر موسيقى يطرب لها السامع » (١١٥) .

ومن وجهة نظر الدراسة ، ليس شرطا أن يقوم الشاعر بدور المطرب في شعره ، لأن الموسيقى شرطها أن تقوم بدورها الفني في بناء القصيدة من الوجهة الجمالية ، فتعمل على تنامي القصيدة حتى تتشكل تجربة الشاعر الانسانية ، أما الطرب الذي يشهده السامع يمكن أن يفتش عنه خارج الشعر ، كما أن موسيقى الشعر الجديد تخلصت من الاصطخاب الذي كان سائدا في الوزن التقليدي » .

« فالبحر العربي المأثور ذو موسيقى حادة بارزة ، شديدة
الجهن ، عنيفة الوقع على طبلة الأذن ، عظيمة الدرجة من التكرار
والرتوب ، وهذه طبيعة ينفر منها ذوقنا الحديث ، ولم تعد آذاننا
تتخملها ، وأصبحنا نراها شيئا بدائيا لا يعجب الا ذوى الأذواق
الفجة التي لم تنضج . وصرنا أميل الى ايقاع أخف وقعا على الأذن
وموسيقية أخف أثرا وأقل بروزا وحدة ، وأحوج الى الذكاء وارهاف
السمع لالتقاطها وتتبعها » (١١٦) .

أما قول لويس عوض : ان « محنة الشعر العربي على وجه
التخصيص نظام القافية الواحدة ، فانه يكشف عن ايمانه بالحركة
الابداعية ، والتلقائية ، والتدفق الذى تحده القافية ، وتقف في
وجهه كعامل صارم يقيد الانطلاق ، فالسيمترية والزخرفة الشكلية
يتأبى الشعر الحقيقي أن يتخذها مادة لبنائه ، ويصرح محمد النوبهي
بقوله : ان شعرنا الجديد ان تمرد وثار على تلك الحزقة الصناعية
لم يكن ينبغي مجرد السهولة ، ولا يهدف الى الفوضى ، بل لقد استبدل
بتلك القيود الشكلية المفروضة عليه من الخارج قيودا أخرى من
الموسيقى الداخلية والوحدة العضوية ربما تكون أقسى امتحانا لقدرة
الفنان » (١١٧) .

لقد قام الخليل بن أحمد الفراهيدى بعمل استنباطى لبحور
الشعر العربي ، ودخل بها مرحلة التقعيد والدراسة العلمية من خلال
نصوص عصره والسابقين عليه .

أما بالنسبة لموسيقى الشعر الجديد فقد اختلفت الرؤية
والموقف حوله خاصة بين نازك الملائكة ولويس عوض ، فيما يتعلق
بالبحور التى تتناسب مع الشعر الجديد والبحور التى لا تناسبه ،
وحول امكانية دراسة موسيقى الشعر دراسة تقعيدية ، ففى حين
ترى نازك الملائكة بقولها :

« يجوز نظم الشعر الحر من نوعين من البحور الستة عشر التي وردت في العروض العربي ، يجوز نظمه من البحور الصافية وهي : الكامل ، والرمل ، والهزج ، والرجز ، والمتقارب ، والغيب ، ومن البحور الممزوجة وهي : السريع ، والوافر ، وأما البحور الأخرى التي لم تتعرض لها كالطويل ، والمديد ، والبسيط ، المنسرح ، فهي لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق لأنها ذات تفعيلات متنوعة لا تكرر فيها ، وإنما يصح الشعر الحر في البحور التي كان التكرار قياسيا في تفعيلاتها كلها أو بعضها » (١١٨) .

وإذا كانت نازك الملائكة قد طرحت رؤيتها حول صلاحية بعض البحور للشعر الحر وعدم صلاحية بعضها ، فإن لويس عوض يرى أن « العروض الجديد لا يزال يتكون كالجنيين ، وأحسب أنه سيظل يتكون ويتكون جيلا آخر أو أجيالا قبل أن يستقر نهائيا ، وتظهر له ملامح واضحة وقسمات وأوزان يمكن تشخيصها وتبويبها على غرار ما فعله الخليل بن أحمد بالستة عشر بحرا من بحور الشعر العربي ، أو ما فعله أرسطو بقوانين المنطق أو الدراما اليونانية » (١١٩) .

ما ذهب إليه نازك الملائكة ليس في حاجة إلى اعتراض لويس عوض ، فهي تعلم أن العروض الجديد في رحلته « الجينية » — آنذاك — ولم تستقر ملامحه ، غير أنها كشاعرة ورائدة من رواد حركة الشعر الجديد ، ترى أن الشعر الحر لما فيه من انطلاق وسرعة في إيقاعه وتلاحقه ، وقرب مضمونه من سرعة العصر نفسه تناسبه البحور سريعة الإيقاع والصافية في آن مثل : الكامل ، والرمل ،

والهزج ، والخبيب ، وتناسبه أيضا البحور الممزوجة مثل : السريع ،
والوافر ، ولا تتناسب معه البحور المركبة مثل : الطويل ، والمديد ،
والبسيط ، ولمنصرح ، لأن تفعيلاتها لا تتصف باللين والسيولة ،
والشعر الحر فيه توتر وتدفق وانطلاق وسرعة يحتاج الى تفعيلة
وحيدة منتظمة وصافية .

ويرى لويس عوض أن مجهود الخليل بن أحمد الفراهيدي في
العروض العربي يقوم على الاستقراء والاستنباط ، فهو لم يخترع
بحورا شعرية ، ولم يبتكر موسيقاها ، فهي كانت موجودة ومكتملة
التكوين قبل عصره ، وجهده ينصب في تبويبها وتدوينها بالنوتة
الموسيقية ، يصرح لويس عوض بقوله :

« فالخليل بن أحمد لم يخترع بحور الشعر
العربي ، ولم يبتكر موسيقاه ، فقد كانت موسيقي
الشعر العربي مكتملة التكوين قرونا وقرونا قبل
عصره ، وإنما فضل الخليل بن أحمد هو أنه بوب
هذه الأوزان الموسيقية التي وجدها مستقرة في
الشعر العربي ، ودونها بالنوتة الموسيقية بعد
أن استخلص خصائصها من تراث العرب في
الشعر . كذلك لم يخترع أرسطو المنطق
الصوري ، أو ما يسمونه منطق أرسطو ، لأن
البشر كانوا قبل أرسطو يفكرون بالمنطق ،
ويستخدمون قوانينه تلقائيا ، ويعرفون بالممارسة
أن الشيء هو هو ، وأن الشيء لا يمكن أن يكون
نفسه ونقيضه في ذات الوقت ، وأن الشيء لا يمكن
أن يخلو من نفسه ونقيضه . كان البشر قبل
أرسطو يمارسون قوانين الفكر الضرورية دون أن

يعرفوا لها أسماء محددة ، حتى جاء أرسطو وحدهم هذه الأسماء ، أو على الأصح ساعد على تحديدها وتبويبها ، فأرسطو ليس بداية تراث ، ولكنه نهاية تراث وقمته . كذلك لم يخترع أرسطو قوانين الدراما أو يتكرها ، وإنما استقرأها استقراء ، واستخلصها استخلاصا من آثار المسرح اليوناني ، وأمكنه أن يحددها ويوبوها ، أو يساعد على ذلك ، فهو لم يكن أول نقاد اليونان ، وإنما كان آخرهم أو كان قمته ، وبعد القمة يكون الانحدار ، وهذا ما فعله الخليل بن أحمد بعروض الشعر العربي استقرأ بحوره وخصائص موسيقاه من التراث العربي العظيم ، ودونها بهذه النسوة الموسيقية الأبجدية التي نسميها مستغفلن فاعلات ، ولعله لم يكن بداية المستقرئين والمبوين والمدونين ولكن قمتهم العليا ، وهذا ما جعله العلم الفرد في تاريخ موسيقى الشعر العربي ، فهل فعلت نازك الملائكة شيئا من ذلك بموسيقى الشعر الجديد ،
 طبعاً لا .. » (١٢٠)

ما ذهب اليه لويس عوض أننا يستند على الصحة ، حيث يقرر حقيقة تاريخية ، وهي أن الخليل بن أحمد هو العلم الفرد في تاريخ موسيقى الشعر العربي ، على الرغم من أن جهده يقوم على الاستقراء والتبويب والتدوين ، ولكن هذا الجهد ثم يكن يسيرا وسهلا ، حيث أن العروض علم شاق وصعب ، ويحتاج - في دراسته - إلى مهارة ويقظة وإحساس من طراز خاص . وإذا كان هذا دور الخليل في وجهة نظر لويس عوض ، فهل قامت نازك الملائكة

بمثله تجاه موسيقى الشعر الحر ؟ يؤكد بالنفى ، ويرفض أن تأخذ نازك الملائكة صكوك الجزم وتقرير قوانين الشعر الجديد ، ويرى أن مجهودها مجرد اجتهاد فردى وشخصى فقط :

« والسؤال هو : من ذا الذى يجيز ومن الذى لا يجيز ؟ وهل انتهينا من اقامة عمود الشعر الجديد حتى نستطيع أن نقول : هذا من العمود ، وهذا خارج العمود ؟ اننا لانزال فى أول الطريق واقامة هذه الوصاية قبل أن تكتمل قوانين الشعر الجديد أمر مضحك مهما كان مقام قائله ، بل ان اقامة مثل هذه الوصاية حتى بعد اكتمال قوانين الشعر الجديد وتبلور تقاليده أمر مرفوض . فما نكس العرب قرونا وقرونا وشل ملكة الخلق منهم بعد انهيار بنى العباس فى المشرق وانهيار بنى الاحمر فى المغرب ، الا استسلام الناس القائلين فيهم : هذا يجوز ، وهذا لا يجوز . من أجل هذا وغيره افضل أن أرى فى كتاب « قضايا الشعر المعاصر » لنازك الملائكة ليس تكملة لما دونه الخليل بن أحمد ، ولكن مجرد تعبير شخصى عما تحبه نازك فى الشعر ومالا تحبه .. » (١٢١) .

فى تصور الدراسة أن الآراء النقدية نسبية وليست مطلقة ، تتوقف على ذوق ومفاهيم الناقد أو الأديب ، فالجزم والقطع - فى تقنيات فنية - أمر يبدو مستحيلا ، خاصة اذا كان الفن يسعى الى خلق تقنيات فنية جديدة ، تختلف عما هو سائد ومألوف ، كما أنه الإبداع الحقيقى يتخطى مقولة : هذا يجوز وهذا لا يجوز .

وينتقل الخلاف بين لويس عوض ونازك الملائكة من حيزه الشكلي حول وجود الشعر الجديد ، وتناسب بعضها له ، وعدم تناسب بعضها الآخر الى حيز التحليل والنظر في طريقة استخدام التفاعيل ، وظاهرة انتشار بعضها دون البعض الآخر ، مثل انتشار تفعيلة « مفاعلن » مكان مستفعلن في الشعر الجديد ، ولكل من لويس ونازك رؤيته في تشخيص تلك الظاهرة ودراسة أسبابها ، فلويس عوض يؤكد بقوله :

« كان أولى بها أن تسجل الظاهرة التاريخية التسجيل وهي أن احلال مفاعلن مكان مستفعلن بهذه الغزارة في الشعر الجديد إنما جاء بتأثير تفعيلة « الأياامب » في الرجز الانجليزي ، وهو عمود الشعر المرسل وأكثر الشعر الغنائي او عمود مارلو وشكسبير ودريند .. وعمود شعر بيرون وكيثس وثنيسون ، بل وعمود شعر الأوغسطين الانجليز وعامة شعراء الزوجية ، فرتبة الأياامبوس الأوربية او « ريثم » الرجز الأوربي قد ترك اثره في موسيقى الشعر العربي ، لكثرة ما يقرأ شعراؤنا من شعر شكسبير وبيرون وشيلي وكيثس وامثالهم وجعلهم يأنسون الى مفاعلن اللينة أكثر مما يأنسون الى مستفعلن » (١٢٢) .

لقد تناول لويس عوض ظاهرة انتشار الخين فر. رجز الشعر العربي (احلال مفاعلن مكان مستفعلن) تناولاً ذاتياً ، حيث أطلق مصطلحات ليست علمية ، فلم يقم حكماً موضوعياً على تشخيص الظاهرة ، وهذا ما أنكرته « نازك الملائكة » لقد أطلق مثلاً وصف (لينة) على مفاعلن ووصف (فخمة) على مستفعلن ، ومثل هذه

المصطلحات أو المسميات تنطلق من تصور ذاتي وذوق شخصي ،
ونفذه الأحكام النقدية تقترب كثيرا من أحكام نازك الملائكة . ويمكن
القول : ان « موسيقى الشعر لا تقوم على تفعيلة واحدة أو تفعيلات
معدودة ، لأن كل تفعيلة في القصيدة تتشابك مع غيرها من التفاعل
فتتشترك جميعها في تكوين موسيقى الشعر » (١٢٣) .

أما من ناحية الظاهرة التاريخية التي سجلها لويس عوض
- على حد تعبيره - وهي إحلال مفاعلن مكان مستفعلن وانتشارها
بفرازة في الشعر العربي الجديد إنما جاء بتأثير تفعيلة « الايامب »
في الرجز الانجليزي ، فإنه تفسير شخصي لا ينهض على أسس
نقدية وغير علمي ، حيث ان لكل لغة - فم تصور الدراسة - نظامها
التركيبى والايقاعى والدلالى والعروضى الذى يختلف من لغة الى
أخرى ، فاللغة العربية لها طبيعتها وأوزانها التى تختلف اختلافا
جذريا عن طبيعة اللغة الانجليزية وأوزانها وعروضها . وتناوله لتلك
الظاهرة يدل على عدم خبرته بالمصطلحات العروضية القديمة ،
مفاعلن منقولة عن متفعلن ، ومفاعلن ، حدث فيها تغير طارىء لتفعيلة
مستفعلن .

هوامش الفصل الثالث :

- (١) لويس عوض : مجلة « الحوادث » ، ٢٠ يونيو ١٩٨١ ، ص ٥٤ .
- (٢) عبد الرحمن أبو عوف : حوار مع هؤلاء ، ص ٩٦ .
- (٣) فصول ، يناير ١٩٨١ ، ص ٢٠٦ .
- (٤) محمود نسيم : مجلة « الشعر » ، العدد ٦١ ، يناير ١٩٩٦ ، ص ٤٧ .
- (٥) أنظر : ربيع محمد عبد العزيز : محمد مندور وتقد الشعر ، رسالة ماجستير ، مخطوط ، ألب سوهاج ، ص ٩٣ .
- (٦) أبو عبد الله بن سلام الجمحي : طبقات الشعراء الجاهليين والإسلاميين ، للقاهرة ، مكتبة زيدان العمومية ، د.ت ، ص ٢٧٢ .
- (٧) أنظر : شوقي شيف : البحث الأدبي ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٦ ، ط ٦ ، ص ٩٠ .
- (٨) أنظر . السابق ، ص ٩١ - ٩٣ .
- (٩) أنظر محمد مندور : الأدب وفنونه ، ص ١٢٣ .
- (١٠) صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، ص ٢٦ .
- (١١) محمد مندور : الأدب وفنونه ، ص ١٢٣ .
- (١٢) أنظر : محمد مندور : النقد والنقاد والمعاصرون ، القاهرة : دار نهضة مصر للطباعة والنشر ١٩٨١ ، ص ١٢٧ .
- (١٣) لويس عوض : ألب وتقد ، العدد ٥٧ ، مايو ١٩٩٠ ، ص ٧٣ .
- (١٤) لويس عوض : الثقافة الجديدة ، العدد ٢ ، يونيو ١٩٩٠ ، ص ٢٢ .
- (١٥) لويس عوض : فصول ، يناير ١٩٨١ ، ص ٢٠٣ - ٢٠٤ .
- (١٦) لويس عوض : المجلة ، العدد ١٦٠ ، أبريل ١٩٧٠ ، ص ٥٩ .
- (١٧) لويس عوض : المجلة ، العدد ١٦٠ ، أبريل ١٩٧٠ ، ص ٥٩ .

- (١٨) لويس عوض : قصول ، يناير ١٩٨١ ، ص ٢١٧ .
- (١٩) لمزيد من التوضيح ، راجع :
Ismail Ahmed, The New Criticism, Areassessment. pn.
D. Thesis, Uppulished. Ain Shams University. 1992.
- (٢٠) محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ، ص ١٨٣ .
- (٢١) لويس عوض : « المجلة » ، أبريل ١٩٧٠ ، العدد ١٦٠ ، ص ٥٩ - ٦٠ .
- (٢٢) لويس عوض : مفكرا وناقدا ، ومبدعا ، ص ٧٨ .
- (٢٣) انظر : جابر عصفور : لويس عوض : مفكرا وناقدا ومبدعا ، ص ٧٦ وما بعدها .
- (٢٤) محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ، ص ١٨٦ - ١٩٧ .
- (٢٥) « المجلة » العدد ١٦٠ ، أبريل ١٩٧٠ ، ص ٦٠ .
- (٢٦) لويس عوض ، الثقافة الجديدة ، العدد ٢١ ، يونيو ١٩٩٠ ، ص ٥١ .
- (٢٧) جيروم ستولتيز : النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة فؤاد لكريا ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ ، ط ١ ، ص ٦٦٧ .
- (٢٨) السابق ، ص ٦٦٩ .
- (٢٩) محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ، ص ١٨٥ .
- (٣٠) انظر : السابق ، ص ١٩٥ .
- (٣١) انظر : شكرى محمد عياد : المجلة ، العدد ١٦٠ ، أبريل ١٩٧٠ ، ص ٦ .
- (٣٢) محمود أمين العالم ، ابداع ، العدد الخامس ، مايو ١٩٩١ ، ص ١٩ .
- (٣٣) نقلا عن : صلاح فضل : منهج الواقعية فى الابداع الأدبى ، ص ٢٩ .
- (٣٤) انظر : محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ، ص ١٤٢ .
- (٣٥) السابق ، ص ١٤١ .
- (٣٦) محمود الربيعى : قراءة الشعر ، القاهرة : مكتبة الزهراء ١٩٨٥١ ، ص ١٦٧ .
- (٣٧) السابق ، ص ١٦١ .

- (٢٨) ربيع احمد عبد العزيز : محمد مندور ونقد الشعر ، ص ٦٥ .
- (١٦) عبد الرحمن ابي عوف : حوار مع هولا ، ص ٦٦ .
- (٤٠) محمود امين العالم ، ابداع ، العدد الخامس ، مايو ١٩٦١ ، ص ٢١ .
- (٤١) لويس عوض : دراسات في أدبنا الحديث ، ص ٢٠٢ .
- (٤٢) انظر : السابق .
- (٤٣) لويس عوض : دراسات أدبية ، القاهرة : دار المستقبل العربي ، ١٩٨٩ ، ط ١ ، ص ١٠٢ .
- (٤٤) الاهرام ٨ مايو ١٩٧٠ .
- (٤٥) السابق .
- (٤٦) لويس عوض : دراسات أدبية ، ص ١١٨ - ١١٩ .
- (٤٧) السابق ، ص ١١٢ .
- (٤٨) السابق ، ص ١١٢ .
- (٤٩) السابق ، ص ٢١٦ .
- (٥٠) لويس عوض : الثورة والأدب ، ص ٦١ - ٦٢ .
- (٥١) محمود امين العالم ، ابداع ، مايو ١٩٩١ ، ص ٢٥ .
- (٥٢) لويس عوض : دراسات أدبية ، ص ١٢٢ .
- (٥٣) السابق ، ص ١٤٠ .
- (٥٤) صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ ، ص ١٩٥ - ١٩٦ .
- (٥٥) لويس عوض : دراسات في أدبنا الحديث ، ص ١٩٠ .
- (٥٦) صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة ، ص ١٩٧ - ١٩٨ .
- (٥٧) لويس عوض ، دراسات في أدبنا الحديث ، ص ١٩١ .
- (٥٨) محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ، ص ١٠٤ .
- (٥٩) صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة ، ص ٤١٣ - ٤١٤ .
- (٦٠) لويس عوض ، الثورة والأدب ، ص ١١١ - ١١٢ .
- (٦١) وليد منير ، فصول ، أكتوبر ١٩٨١ ، ص ٩٣ .
- (٦٢) عبد القادر القط : قضايا ومواقف ، ص ٩٦ .
- (٦٣) السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية . القاهرة : دار المعرفة - ١٩٨٣ ، ط ٢ ، ص ٢٤٩ - ٢٤٩ .

- (٦٤) لويس عوض : الحرية ونقد الحرية ، ص ١١٢ - ١١٣ .
- (٦٥) صلاح عبد الصبور : مسافر ليل ، القاهرة : دار الشروق ، ١٩٨٦ ، ط ٤ ، ص ١٣ .
- (٦٦) لويس عوض : الحرية ونقد الحرية ، ص ١١٢ - ١١٣ .
- (٦٧) صلاح عبد الصبور ، تذييل مسرحية مسافر ليل ، ص ٥٧ .
- (٦٨) محمد إبراهيم أبو سنة : الأعمال الكاملة ، ص ٢١١ .
- (٦٩) لويس عوض : دراسات أدبية ، ص ١٥٢ .
- (٧٠) كمال بشر : علم اللغة العام ، الاصبوات ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٠ ، ص ١٢١ .
- (٧١) محمد إبراهيم أبو سنة : الأعمال الكاملة ، ص ٢٩٧ .
- (٧٢) لويس عوض : دراسات أدبية ، ص ١٥٥ - ١٥٦ .
- (٧٣) لويس عوض : الثورة والأدب ، ص ٥٤ - ٥٥ .
- (٧٤) صلاح عبد الصبور : يعد أن يعوت الملك ، القاهرة : دار الشروق ، ١٩٨٢ ، ط ٢ ، ص ٤٧ - ٤٨ .
- (٧٥) لويس عوض : دراسات أدبية ، ص ١٠٦ .
- (٧٦) بيان القاه جمال عبد الناصر عقب تدمير الحركات الطلابية والهيجان الشعبى بعد هزيمة ٥ يونيو ١٩٦٧ وعد فيه بتصحيح مسار السياسة المصرية والقضاء على الفساد .
- (٧٧) لويس عوض : دراسات أدبية ، ص ١٤٠ .
- (٧٨) السابق .
- (٧٩) مشروع تقدم به روجرز وزير خارجية أمريكى سابق لتسوية الخلاف حول الاراضى المحتلة عام ١٩٦٧ بين مصر وإسرائيل وسوريا وفلسطين .
- (٨٠) أحمد عبد المعطى حجازى : كائنات مملكة الليل ، بيروت : دار الارباب ، ١٩٧٩ ، ص ٧١ - ٧٢ .
- (٨١) لويس عوض : دراسات أدبية ، ص ١١٣ .
- (٨٢) لويس عوض : بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة ، ص ٤٠ .
- (٨٣) صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة ، ص ٤١٩ .
- (٨٤) لويس عوض : الثورة والأدب ، ص ١٠١ .

- (٨٥) السابق ، ص ٥٥ - ٥٦ .
- (٨٦) لويس عوض : دراسات أدبية ، ص ١٤٧ .
- (٨٧) لويس عوض : دراسات في أدبنا الحديث ، ص ١٦٥ .
- (٨٨) لويس عوض : دراسات أدبية ، ص ٢١٩ .
- (٨٩) السابق ، ص ١١٩ .
- (٩٠) محمود أمين العالم ، ابداع ، مايو (١٩٩١) ، ص ٢٢ .
- (٩١) لويس عوض : الثورة والأدب ، ص ٤٢ .
- (٩٢) انظر السابق ، ص ٤٢ - ٤٤ .
- (٩٣) السابق ، ص ٤٩ .
- (٩٤) لويس عوض : دراسات في أدبنا الحديث ، ص ١٥٧ - ١٥٨ .
- (٩٥) انظر : محمد مندور : الأدب وفنونه ، ص ١٤٦ .
- (٩٦) محمد فتوح أحمد : واقع الشعر العربي ، ص ١٠ .
- (٩٧) لويس عوض : تئليل بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة ، ص ١٤٧ .
- (٩٨) لويس عوض : الثورة والأدب ، ص ٦٣ .
- (٩٩) جريدة اليوم سبتمبر ١٩٨٩ .
- (١٠٠) زاجع قصيدة « المقاتلون بدماء مصر » ، الأعمال الكاملة ، الشاعر مركز الاهرام للترجمة والنشر ١٩٨٨ ، ص ١٤٤ .
- (١٠١) محمد النويهى : قضية الشعر الجديد ، ص ١٢٧ - ١٣٩ .
- (١٠٢) أدونيس : زمن الشعر ، ص ١٦ .
- (١٠٣) السابق ، ص ٢١ .
- (١٠٤) مجلة اكتوير ، العدد ٦٨٦ ، ١٧ ديسمبر ١٩٨٩ ، ص . .
- (١٠٥) لصياد ١٩٨٦/١٠/٢٤ .
- (١٠٦) لويس عوض : روز اليوسف ، يونيو ١٩٨٨ ، ص ٥٨ .
- (١٠٧) لويس عوض ، الأهرام ، ١٩٩٩/١١/١٩ .
- (١٠٨) لويس عوض : أوراق العمر سنوات التكوين ، ص ٢٢٦ .
- (١٠٩) السابق ، ص ٥٩٤ .
- (١١٠) عبد القادر القط : فصول ، يناير ١٩٨١ ، ص ٢٠٢ .
- (١١١) المجلة ، العدد ١٦٠ ، أبريل ١٩٧٠ .

- (١١٢) نزار قباني : الشعر قنديل أخضر ، بيروت : المكتب التجاري ١٩٩٤ ، ص ٣٦ .
- (١١٣) نزار قباني : قصتي مع الشعر ، بيروت : منشورات نزار قباني ، ص ١٨٠ .
- (١١٤) لويس عوض : بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة ، ص ٢٠ .
- (١١٥) عبد القادر القط : لويس عوض ناقدًا ومفكرًا ومبدعًا ، ص ١٥٤ .
- (١١٦) محمد التويهي : قضية الشعر الجديد ، ص ٩٤ .
- (١١٧) السابق : ص ٣٦٢ .
- (١١٨) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، بيروت ومنشورات دار الآداب ١٩٦٢ ، ط ١ ، ص ٦٥ .
- (١١٩) لويس عوض : دراسات عربية وغربية ، ص ١٣٤ .
- (١٢٠) الأهرام : ١٩٦٣/٦/٧ .
- (١٢١) لويس عوض : دراسات عربية وغربية ، ص ١٣٤ .
- (١٢٢) السابق ، ص ١٢٢ .
- (١٢٣) على يونس : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ، ص ٥١ .

قائمة المصادر والمراجع

أولا المصادر :

- (١) لويس عوض ، دراسات في أدينا الحديث ، (القاهرة : دار المعرفة ، ١٩٦١) .
- (٢) ——— ، الراهب (مسرحية) ، (القاهرة : شركة الاعلانات الشرقية ، ١٩٦١) .
- (٣) ——— ، دراسات عربية وغربية ، (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٥) .
- (٤) ——— ، العلقام (رواية) ، (بيروت : دار الطليعة ، ١٩٦٦) .
- (٥) ——— ، دراسات في النقد والأدب (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٦) .
- (٦) لويس عوض ، الاشتراكية والأدب ومقالات أخرى ، (القاهرة : كتاب الهلال ، عدد ٢٠٦ ، مايو ١٩٦١) .
- (٧) ——— ، الثورة والأدب ، (القاهرة : روز اليوسف ، الكتاب الذهبي ، يوليو ، ١٩٧١) .
- (٨) ——— ، الحرية ونقد الحرية ، (القاهرة : مؤسسة التاليف والنشر ، ١٩٧٩) .
- (٩) ——— ، مصر والحرية مواقف سياسية ، (بيروت : دار القضاء ، ١٩٧٧) .

(١٠) ——— ، **يريشيوس طليقا . شيلى** ، ط ١ (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧) .

(١١) ——— ، **فى الألب الانجليزى الحديث** ، ط ١ (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧) .

(١٢) ——— ، **فن الشعر لمهوراس (مترجم)** ، ط ٣ (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨) .

(١٣) ——— ، **مذكرات طالب يفتة** ، ط ٢ (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨) .

(١٤) ——— ، **اوراق العمر سنوات التكوين** ، (القاهرة : مذبولى ، ١٩٨٩) .

(١٥) ——— ، **بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة** ، ط ٢ (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩) .

(١٦) ——— ، **نראسات أدبية** ، ط ١ (القاهرة : دار المستقبل العربى ، ١٩٩٩) .

(١٧) ——— ، **على هامش الغفران** ، (القاهرة : كتاب الهلال ، عدد ١٨١ : د٥٢) .

(١٨) ——— ، **اسطورة اوريسست والملاحم العربية** (القاهرة : دار الكتاب العربى : د٥٢) .

ثانيا المراجع :

(١٩) **ابراهيم شلى** ، **تطورات النظم السياسية والدستورية** (القاهرة : دار الفكر العربى ، ١٩٦٤) .

(٢٠) **أبو عبد الله سلام الجمحى** ، **طبقات الشعراء الجاهليين والاسلاميين** ، (القاهرة : مطبعة السعادة ، مكتبة زيدان العمومية ، د٥٢) .

(٢١) **أبو على بن محمد بن الحسن المرزوقى** ، **شرح ديوان الحماسة** ، ج ١ ، (بيروت : دار الجيل ، ١٩٩١) .

(٢٢) **احمد حمروش** ، **قضية ثورة ٢٣ يوليو** ، ج ١ ، ط ٢ (القاهرة : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٦) .

- (٢٣) أحمد كمال زكى ، النقد الأدبي الحديث ، أصوله واتجاهاته (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢) .
- (٢٤) أحمد هيكل ، تطور الأدب الحديث في مصر اواخر القرن التاسع عشر الى قيام الحرب الكبرى الثانية (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٧) .
- (٢٥) انونيس ، زمن الشعر (بيروت : دار العودة ، ١٩٥٦) .
- (٢٦) أمل دنقل ، الأعمال الكاملة (القاهرة : منشورات مدبولي ، د.ب) .
- (٢٧) تيرى انجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب ، ترجمة أحمد احسان (القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، كتابات نقدية ، سبتمبر ١٩٩١) .
- (٢٨) جلال العشري ، ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١) .
- (٢٩) جيروم ستولير ، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا ط ٢ ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩) .
- (٣٠) حسن المكي ، التاريخ الثقافي للتعليم في مصر ، ط ٢ (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧١) .
- (٣١) ربيع محمد عبد العزيز ، محمد ممدوح الشعر ، رسالة ماجستير ، مخطوط ، كلية الآداب بسوهاج .
- (٣٢) رجاء النقاش ، الانعزاليون في مصر ، رد على لويس عوض وتوفيق الحكيم وآخرين ، ط ٢ (القاهرة : دار المريخ للنشر ، ١٩٨٨) .
- (٣٣) — ، ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء ، ط ١ (القاهرة : دار سعاد الصباح ، ١٩٩٢) ٩
- (٣٤) سامح كريم ، طه حسين ومعاركة الأدبية (القاهرة : كتاب الاداعة والتليفزيون ، ١٩٧٤) .
- (٣٥) السعيد الورقى ، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية ، ط ٢ (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٢) .
- (٣٦) سلامة موسى ، الدنيا بعد ثلاثين عاما. (القاهرة : مطبعة الجلالة الجديدة ، ١٩٣٦) .
- (٣٧) — ، الصلابة العمرية واللغة العربية (القاهرة : المطبعة العصرية ، ١٩٤٥) .

- (٢٨) ——— ، الأدب للشعب (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٥٦) .
- (٢٩) ——— ، مختارات سلامة موسى ، ط ٢ (بيروت) منشورات مكتبة المعارف ، ١٩٦٣) .
- (٤٠) شكرى محمد عياد ، الرؤيا المقيدة (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩) .
- (٤١) ——— ، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب الغربيين ، عالم المعرفة ، العدد ١١٧ ، سبتمبر ١٩٩٣) .
- (٤٢) شوقي ضيف ، مع العقاد (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٥) .
- (٤٣) ——— ، البحث الأدبي ، ط ٦ (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٦) .
- (٤٤) صبرى حافظ ، سرانقات من ورق ، (القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، كتابات نقدية ، العدد (٨) ، ١٩٩١) .
- (٤٥) صلاح جاهين ، رباعيات ، ط ١ ، القاهرة : مركز الأهرام للترجمة والنشر ، ١٩٨٧ .
- (٤٦) صلاح عبد الصبور ، حيلتى فى الشعر ، (بيروت : دار العودة ، ١٩٦٩) .
- (٤٧) ——— ، قضية الضمير المصرى ، (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٢) .
- (٤٨) ——— ، ديوان صلاح عبد الصبور (بيروت : دار العودة ، ١٩٨٢) .
- (٤٩) ——— ، مسرح صلاح عبد الصبور ، ج ٢ (بيروت : دار العودة ، ١٩٨٦) .
- (٥٠) صلاح فضل ، منهج الواقعية فى الإبداع الأدبي ، ط ٢ (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٠) .
- (٥١) ——— ، نظرية البنائية فى النقد الأدبي ، ط ٣ (بيروت منشورات دار الأفاق الجديدة ، ١٩٩٥) .
- (٥٢) الطاهر أحمد مكي ، الشعر العربى المعاصر ، مدخل لتدقيقه وقراءته ، ط ٣ (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٦) .
- (٥٣) طه حسين ، مستقبل الثقافة فى مصر ، مجلد ٩ ، (بيروت : دار الكتاب اللبنانى ، ١٩٨٢) .

- (٥٤) ——— خصلام ونقيد ، مجلد ١١ (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٣) .
- (٥٥) ——— حديث الأربعاء ، ط ١٠ (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٦) .
- (٥٦) طه وادى ، جماليات القصيدة المعاصرة ، (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٢) .
- (٥٧) عباس محمود العقاد ، الديوان فى الأدب والنقد ، ط ٣ (القاهرة : دار الشعب ، د٥ت) .
- (٥٨) ——— شعراء مصر ويثلاثهم فى الجيل الماضى (القاهرة : مكتبة النهضة مصر ، ١٩٣٧) .
- (٥٩) ——— الفصول (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٩٣) .
- (٦٠) عبد الخالق لاشين ، سعد زغلول ودوره فى السياسة المصرية (بيروت : دار العودة ، د٥ت) .
- (٦١) عيد الرحمن أبو عوف ، خوار مع هؤلاء (القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة - كتابات نقدية - العدد الثانى ، أكتوبر ، ١٩٩٠) .
- (٦٢) عيد الرحمن الرفاعى ، فى أعقاب الثورة المصرية ، ط ٢ ، ج (القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٥) .
- (٦٣) ——— مصر المجاهدة فى العصر الحديث (القاهرة : الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، ١٩٥٥) .
- (٦٤) عبد القادر القط ، قضايا ومواكف (القاهرة : الهيئة العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٨) .
- (٦٥) عز الدين اسماعيل ، الشعر العربى قضاياه وقواهره الفنية والمعنوية ، ط ٣ ، (القاهرة : د٥ت) .
- (٦٦) عز الدين الأمين ، نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر (القاهرة : دار المعارف ، د٥ت) .
- (٦٧) على شلش ، عندما يتحدث الأدباء (القاهرة : دار المعارف ، أقرأ ، العدد ٤٢٧) .

- (٦٨) على يونس ، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الحديث ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥)
- (٦٩) غالى شكرى ، شعرا الحديث الى أين ؟ ط ٢ (بيروت : دار الآفاق الجديدة ، ١٩٧٨)
- (٧٠) فاروق جويده ، لائى احبك (القاهرة : مكتبة غريب ، ١٩٨٢)
- (٧١) ——— ، الأعمال الكاملة (القاهرة : مركز الأهرام للترجمة والنشر ، ١٩٩٨)
- (٧٢) كمال بشر ، علم اللغة العام ، (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٠)
- (٧٣) مجموعة من الكتاب المصريين ، لويس عوض مفكرا - وثاقدا - ومبدعا ، ط ١ ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠)
- (٧٤) محسن عبد الخالق ، المنهج النقدي عند لويس عوض (القاهرة : أكاديمية الفنون ، المعهد العالى للنقد الفنى ، رسالة ماجستير ، مخطوط ، ١٩٩٠)
- (٧٥) محمد ابراهيم أبو سنة ، الأعمال الكاملة (القاهرة : منشورات مدبولى ، ١٩٨٩)
- (٧٦) محمد أحمد العزب ، ظواهر التمرد الفنى فى الشعر العربى المعاصر (القاهرة : دار المعارف ، القر١ ، العدد ٤٥٤ ، ديسمبر ١٩٧٨)
- (٧٧) محمد النويهى ، قضية الشعر الجديد ، ط ٢ (القاهرة : الفكر ، ١٩٧١)
- (٧٨) محمد براده ، محمد مندور وتنظيم النقد العربى ، ط ٢ (القاهرة : دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، د٥٠)
- (٧٩) محمد حسنين هيكل ، مذكرات فى السياسة ج ٣ (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٧)
- (٨٠) ——— ، لصر لا لعبد الناصر ، ط ٢ (القاهرة : مركز الأهرام للترجمة والنشر ، ١٩٨٧)
- (٨١) ——— ، خريف الغضب ، (القاهرة : مؤسسة الأهرام للتوزيع والنشر ، ١٩٨٨)

- (٨٢) محمد على رزق الخافجي . علم العصاة العربية مقدمة في النظرية والتطبيق ، (القاهرة) دار المعارف ، ١٩٨٢ ، ط ٢ .
- (٨٣) ——— ، معيار النظرة في علوم الأشعار للزنجاني ج ١ ، (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٩١) .
- (٨٤) محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث (القاهرة : دار النهضة للطباعة والنشر ، د.ت) .
- (٨٥) محمد منصور ، الأدب وفنونه (القاهرة : دار النهضة للطباعة والنشر ، ١٩٨٠) .
- (٨٦) ——— ، الشعر المصري بعد شوقي (الحلقة الأولى) ، (القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر ، د.ت) .
- (٨٧) ——— ، النقد والنقاد المعاصرون (القاهرة : دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، ١٩٨١) .
- (٨٨) محمد فتوح أحمد ، واقع الشعر العربي (القاهرة : دار الثقافة للعربية ، د.ت) .
- (٨٩) محمود أمين العالم ، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر ، ج ٢ ، (بيروت : دار العودة ، ١٩٨٦) .
- (٩٠) محمود الريبسي ، قراءة للشعر (القاهرة : مكتبة الزهراء ، ١٩٨٥) .
- (٩١) محمود عبد الحسين البساتاني ، المناهج النقدية في نقد المعاصرين ، رسالة دكتوراه ، مخطوط آداب القاهرة رقم ١٥٨٩ ، أدب .
- (٩٢) محمود علي السمان ، العروض الجديدة - أوزان الشعر الحر وقوافيه (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٣) .
- (٩٣) مصطفى محمد أحمد ، فكر طه حسين: للتربوي بين النظرية والتطبيق ، رسالة ماجستير مخطوط ، كلية التربية بسوهاج (١٩٨٢) .
- (٩٤) ——— ، شعر أمل دنقل - دراسة لغوية ، رسالة ماجستير ، مخطوط كلية الآداب بسوهاج ، ١٩٩٢ .
- (٩٥) ميخائيل نعيمة ، الغربال ، (القاهرة : المطبعة العصرية ، ١٩٢٣) .
- (٩٦) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر (بيروت : منشورات دار الآداب ، ١٩٦٢) .

(٩٧) نبيل راغب ، ألباء القرن العشرين (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨) .

(٩٨) ——— ، المذاهب الأدبية من الكلاسيكية الى العنصرية (القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٨٤) .

(٩٩) خزار قباني ، الشعر قنديل أخضر ، ط ٢ (بيروت : الوتر التجاري ، ١٩٦٤) .

(١٠٠) ——— ، قصتي مع الشعر ، (بيروت : منشورات خزار قباني ، ١٩٧٢) .

(١٠١) نفوسة زكريا سعيد ، عبد الله التميم بين الفصحى والعامية ، (١٩٧٣) .

(١٠٢) يوسف عز الدين ، تراثنا والمعاصرة ، (القاهرة : دار الابداع للكتاب للنشر ، ١٩٨٧) .

ثالثا : الدوريات :

(١٠٣) ابداع ، العدد الخامس ، مايو ١٩٩١ .

(١٠٤) ابداع ، العدد العاشر ، أكتوبر ١٩٩٣ .

(١٠٥) أدب ونقد ، العدد ٥٧ ، مايو ١٩٩٠ .

(١٠٦) الأخبار ، ١٩٥٦/٦/٥ .

(١٠٧) الأخبار ، ١٩٦٤/٨/٢٨ .

(١٠٨) الاذاعة والتلفزيون ، ١٩٥٨/٨/٢٣ .

(١٠٩) الاذاعة والتلفزيون ، ١٩٩٠/٩/١٥ .

(١١٠) الانتباه ، ١٩٩٩/٩/٢٠ .

(١١١) الامالى ، ١٩٨٥/١٠/١٦ .

(١١٢) الاهرام ، ١٩٦٣/٦/٧ .

(١١٣) الاهرام ، ١٩٦٣/٩/٢٨ .

(١١٤) الاهرام ، ١٩٧٠/٥/٨ .

- (١١٥) الامرام ، ٧/٧/١٩٧٢
- (١١٦) الامرام ٢٩/١٢/١٩٨٥
- (١١٧) الامرام ، ١٦/٨/١٩٨٦
- (١١٨) الامرام ، ١٩/١١/١٩٨٩
- (١١٩) الامرام ، ١٢/٩/١٩٩٠
- (١٢٠) البلاغ ، يوليو ، ١٩٢٩
- (١٢١) الثقافة الجديدة ، العدد ١٤ سبتمبر ١٩٨٧
- (١٢٢) الثقافة الجديدة ، العدد ٢١ يونيو ، ١٩٩٠
- (١٢٣) الثقافة الجديدة ، ٢٦/١١/١٩٩٠
- (١٢٤) الحوادث اللبنانية ، ٩/١٠/١٩٨٧
- (١٢٥) الحوادث ، ١/١/١٩٨٨
- (١٢٦) الحوادث ، ١/١/١٩٨٩
- (١٢٧) الحوادث اللبنانية ، ٣٠/٦/١٩٨٩
- (١٢٨) السياسة الكويتية ، ٢/٥/١٩٧٩
- (١٢٩) السياسة الكويتية ، ٣١/٥/١٩٨٧
- (١٣٠) الشاهد ، العدد ٨٢ ، يونيو ١٩٩٢
- (١٣١) الشعر « القاهرة » ، العدد ٦١ ، يناير ١٩٩١
- (١٣٢) الصياد اللبنانية ، ٤/٢/١٩٩٣
- (١٣٣) الصياد ، ٢٤/١٠/١٩٨٦
- (١٣٤) العربي ، العدد ٣٧١ ، أكتوبر ، ١٩٨٩
- (١٣٥) العربي ، العدد ٢٨٠ ، يوليو ، ١٩٩٠
- (١٣٦) جريدة اليوم ، ٩/١٩٨٩
- (١٣٧) القاهرة ، العدد ١١٣ ، ١٥ فبراير ١٩٩١
- (١٣٨) القيس ، ٢٢ فبراير ، ١٩٨٨
- (١٣٩) المجلة ، العدد ١٦٠ ، أبريل ، ١٩٧٠

- (١٤٠) المجلة ، مايو ١٩٧١ .
- (١٤١) المستقبل ، ١٩/١٢/١٩٨٢ .
- (١٤٢) الوحدة ، العدد ، ٥٨ ، ٥٩ يوليو - أغسطس ، ١٩٩١ .
- (١٤٣) الولد ، ١٩٨٧/٧/٩ .
- (١٤٤) الولد ، ١٩٩٠/٩/١٣ .
- (١٤٥) أكتوبر ، العدد ٦٨٦ ، ١٧/١٢/١٩٨٩ .
- (١٤٦) روز اليوسف ، ١/٢/١٩٨٩ .
- (١٤٧) فصول ، يناير ، ١٩٨١ .
- (١٤٨) فصول ، يوليو ، ١٩٨١ .
- (١٤٩) فصول ، أكتوبر ، ١٩٩١ .
- (١٥٠) فصول ، فبراير ، ١٩٩١ .
- (١٥١) فصول ، حريف ، ١٩٩٢ .

الفهرس

الموضوع	الصفحة
● اهداء	٣
● مقدمة	٥
● الفصل الاول :	
الجنور والتكوين	١١
١ — معالم حياته	١٣
٢ — ثقافته ومؤلفاته	٢١
● الفصل الثانى :	
بين الاصاله والمعاصره	٩١
مدخل	٩٣
التراث بين الرفض والقبول	٩٧
لويس عوض بين الشعر التقليدى الجديد	١٠٦
لويس عوض وثورة الشعر العربى الحديث	١٢١
لويس عوض والمذاهب الادبيه والفنيه والنقدية	١٢٥
● الفصل الثالث :	
منهجه فى نقد الشعر بين النظرية والتطبيق	١٦٣
● قائمة المصادر والمراجع	٢٤٧
لويس عوض - ٢٥٧	

صدر من هذه السلسلة

- | | |
|---------------------------------|-------------------------|
| ١ - أنور المعداوى | - د. على شلش |
| ٢ - حسين المرصفي | - د. عبد العزيز الدسوقي |
| ٣ - عز الدين اسماعيل | - د. محمد عبد المطلب |
| ٤ - اسماعيل أدهم | - د. أحمد الهوارى |
| ٥ - ميخائيل نعيمة | - د. وليد منير |
| ٦ - أحمد ضيف | - د. على شلش |
| ٧ - شكرى عياد | - د. أ. جمال مقابلة |
| ٨ - مصطفى عبد اللطيف
السحرتى | - د. كمال نشأت |
| ٩ - زكى نجيب محمود | - د. مصطفى عبد الغنى |
| ١٠ - سبب قطب | - د. أحمد البدوى |
| ١١ - جرجى زيدان | - أحمد حسين الطماوى |
| ١٢ - رشاد وشدى | - نبيل راغب |
| ١٣ - أحمد الشاب ناقد | - د. أحمد درويش |
| ١٤ - أحمد أمين | - محمد السيد عياد |

- ١٥ - محمد صبرى - أحمد حسين الطماوى
 ١٦ - ابراهيم عبد القادر المازنى - د. عبد البديع عبد الله
 ١٧ - محمد مندور - فؤاد دودة
 ١٨ - عبد الرحمن شكرى - د. ممدحت الجيار
 ١٩ - محمد مفيد الشنوباشى - د. حسن فتح الباب
 ٢٠ - سحر القلماوى - د. نبيلة ابراهيم
-

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٧٠٧٢ / ١٩٩٩

ISBN — 977 — 01 — 6568 — 9

يعد لويس عوض (١٩١٥ - ١٩٩٠) واحداً من العلامات البارزة في تاريخ الثقافة العربية الحديثة، وأحد أعلامه الأساسيين في أكثر من فضاء معرفي: فهو المفكر المستنير، المجتهد، في تأملاته لتاريخنا الحضارى، ولواقعنا الإنسانى، والمستقبل وجودنا بين الأمم. وهو الناقد البصير، الحساس، بعمق قراءته للنص الأدبى، وإدراكه لمدلولاته ومنظومة علاقاته بالعالم. وهو الفارس العنيد، المشاكس، في معاركه الفكرية والسياسية. وهو المبدع اخلاقاً، فى محاولاته الشعرية التأسيسية، المبشرة بثورة الشعر. وهو الأديب المجدد، فى تجسيده لأفكاره وهمومه بالقص أو بالمرح. وبرغم أن آثاره الفكرية - على تنوعها - ومجمل رؤاه فى الفن والحياة، تجسد - بصورة ما - التناقضات الأصلية فى وعى جيله. والأجيال التى سبقتة من رواد النهضة العربية الحديثة - وهى قرينة تناقضات الوضع التاريخى الحديث، الاجتماعى والسياسى، التى هيات لها، وكرستها - فحسبه أنه كان مفكراً مخلصاً، رفع لواء العقل بجسارة حقيقية، وفتح باب الاجتهاد بوعى فائق. فى هذه الدراسة الجادة، ينتخب الشاعر/ الناقد، د. عبد الناصر هلال، إسهام لويس عوض فى مجال نقد الشعر، تنظيراً وتطبيقاً، حيث يضع أعماله فى مختبر الدرس، نقداً وتقويماً، معتمداً مجموعة من الأدوات المنهجية فى إطار متسق، تفيهاً بها تحقيق أعلى درجات الموضوعية. كما تحوى الدراسة مقدمات حول حياة لويس عوض، وأصوله الفكرية والفلسفية، وموقفه من الشعر التقليدى والحديث، والمذاهب النقدية والأدبية. ولا تزال هناك تنتظر دراسات أخرى، تفى بتغطية إنجاز المعلم العاشر،

(التحرير)

مطابع الهيئة المصرى

٢٦٠ قرشاً

